Д.И.Шульгин

Годы неизвестности Альфреда Шнитке

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

«Беседы с композитором — его мысли о себе, своем творчестве, своих предшественниках и современниках, размышления о будущем искусства, о творческих удачах и промахах, о том, что волнует его, заставляет страдать и дарит радость, мешает жить, работать, что делает его творчество именно таким, каким оно представляется ему и нам, и еще о многом другом».

- Дмитрий Иосифович Шульгин
- Часть первая
- Часть вторая
- Часть третья
- Приложения
  - Указатель произведений А.Шнитке[8]
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8

Дмитрий Иосифович Шульгин
Годы неизвестности Альфреда Шнитке
(*Беседы с композитором*)

…Когда вы пишете свое произведение, вы выстраиваете целый мир…

Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал своего воплощения… Сама по себе жизнь, все, что нас окружает, настолько пестро…, что мы будем более честны, если попытаемся все это отразить…

Пусть слушатель сам решает, что он понимает, а что нет.

Альфред Шнитке

Беседы с композитором — его мысли о себе, своем творчестве, своих предшественниках и современниках,

размышления о будущем искусства, о творческих удачах и промахах, о том, что волнует его, заставляет страдать и дарит радость, мешает жить, работать, что делает его творчество именно таким, каким оно представляется ему и нам, и еще о многом другом. Как часто не хватает всем нам этих мыслей, суждений и оценок композитора, данных им тому, с чем он связан, с «чем связана его жизненная потребность сочинять, создавать свой собственный звуковой мир. Проходят годы, и появляются первые краткие рецензии, статьи, очерки и, наконец, монографии, в которых есть многое и по-своему важное, что рассказывает нам о музыке композитора, его жизни. Потом эти рассказы дополняются другими, а подчас ими же и перечеркиваются, причем с не меньшей доказательностью и, конечно, объективностью. И каждый раз нам предлагают слышать в произведениях композитора то, что слышится авторам всех этих работ, видеть в его творческих поисках те направления, которые видятся все этим же авторам, и, в конце-концов представлять себе личность композитора именно такой, какой она представляется им же. Правильно это или нет? Мне кажется, что правильно. Но только очень хочется, чтобы во всех этих дискуссиях был слышен и голос самого композитора: его мнение, если не обо всем, то обязательно о том, что он считает самым главным в своей жизни, своем творчестве. Конечно, и он может видеть себя «неправильно», необъективно, но, может быть, из всех этих «неправильностей» и необъективностей мы найдем для себя ту, свою, которая сделает действительно реальным для нас контакт с музыкальным миром композитора, с его живым «Я».

Мы часто не слышим и не видим многого из того, что нам предлагают услышать и увидеть. И, возможно, это происходит потому, что наши способности здесь оказываются недостаточными в сравнении со способностями авторов таких предложений, но не исключено и то, что мы просто слышим и видим в сочинениях композитора как раз то, что он хотел подарить именно нам и что совсем не слышно и не видно другим. Все это, наверное, так, а может быть, и совсем объясняется по-другому: неизмеримо сложнее и глубже, как та музыка, что появляется из под пера композитора как раз тогда, когда любые слова оказываются бессильны, и как раз нужен особый, фантастически многомерный, «бесконечномерный» мир звуков, мир «слов», мыслей, образов, сотканных из них, и еще чего-то, что, вероятно, и есть «Я» и «Мы» композитора, есть Время, живущее в нем и идущее к нам из Прошлого в Будущее через него и…

И вот проходят годы, меняются оценки, и люди (в который

раз?) начинают понимать, что в каждом Времени музыка находит своих слушателей и говорит только с ними. Но, все равно, желание расставить, растащить ее по полкам собственных оценок остается (а иначе как понять, если не сопоставить, не сравнить, не найти место ей среди знакомого). Наверное, так будет всегда, и даже должно быть всегда, однако все равно хочется, очень хочется поговорить, побеседовать с теми же и сейчас великими: Бахом, Моцартом, Бетховеном и, конечно, многими другими, но нельзя. С одними в свое время никто почему-то не захотел побеседовать, а с другим — Бетховеном — и того хуже: беседы вели, но что-то видно не уложилось в сознании его собеседника, не ужилось с его собственными представлениями о личности Композитора, и нам осталось от Бетховена только то, что в нем хотелось видеть его «благожелательному» почитателю и «другу».

Безусловно, и в высказываниях самого композитора, — как бы они искренни ни были, — всегда будет только одна сторона Правды, некая доля всеобщей правды; и в ней будет желаемое, выдаваемое за действительное; и в ней будет обида за что-то на окружающий мир (может быть, и не всегда справедливая); и в ней будет Прошлое, не всегда осознаваемое во всех своих деталях, и Будущее, которое, может быть, и не получит своей жизни в его сочинениях, но все же — это Он Сам, ощущаемый им самим, придуманный им самим, и таким он, конечно, должен быть рядом со своей музыкой.

«Беседы с композитором» — жанр не новый, но далеко не ставший еще традиционным в музыковедении (не каждый раз, вероятно, композитору хочется «обнажать» свои мысли и чувства, «копаться» в своих проблемах, раскрывать свои технологические тайны и уж тем более говорить о том, что кажется ему своей ошибкой, несамостоятельностью, недостатком и другим «не»). В одной из бесед 1976 года (а они все относятся именно к этому времени) Альфред Гарриевич Шнитке даже сказал, что такой самоанализ кажется ему определенно жестоким и в чем-то даже вредным для композитора, для его сегодняшней работы, хотя в дальнейшем это может дать и какой-то положительный эффект. Как сказались именно эти «Беседы» на творчестве самого Альфреда Шнитке, решать только самому композитору и его слушателям. Мне же кажется, что многое из того, чем он поделился в этих беседах, нашло затем отражение и развитие во всех его сочинениях разных лет, их содержании, технике. Во всяком случае, никаких принципиальных расхождений между его словами из 1976 года и делами последующих лет творческой жизни не возникло.

Композитор рассказывает о своих друзьях, коллегах,

учителях, исполнителях, и перед нами всегда удивительно живые лица — это лица, в которых мы видим многое из того, что композитор ценит в людях, профессиональных музыкантах, в самой Жизни, и, значит — это рассказы и о нем самом. Композитор рассказывает о любимых сочинениях и их авторах, и, опять же, мы узнаем, что ему представляется самым важным в мире Музыки, в искусстве сочинения. Композитор говорит о своих произведениях, и здесь все так же вся та радость и боль, поиски и сомнения, ярчайшие находки и жестокие потери, вне которых облик его остался бы для нас всего лишь одной из тех академических, может быть, даже хорошо нарисованных, но не живых фигур творца, идущего мерным шагом на встречу со своим признанием.

Признание, и потрясающее, к Альфреду Гарриевичу Шнитке, к счастью пришло, и он один из очень-очень немногих композиторов, которые встретились с этим счастьем на подъеме своей творческой жизни, да вот путь к нему… О нем здесь тоже рассказано, но немного, к сожалению, немного. Нужны другие вопросы, другие собеседники, необходимо и главное — время и потребность композитора рассказать обо всем этом и, конечно, другом, но и это небольшое — это все-таки о нем, идущее от него самого, и он становится от этого для нас ближе, понятнее, и становится намного яснее, почему его сочинения именно такая Музыка, ее Ум, Душа и Тело.

Наверное, нет конца тому, что можно рассказать об этом большом, ярком и удивительно современном для разных времен композиторе. В этих «Беседах» о многом, но не обо всем. Искажений вроде «литературных переводов» нет. Есть очень незначительные купюры: композитор, отвечая, всегда размышлял, и поэтому отдельные слова (редко фразы) повторялись или заменялись им на более удачные; некоторые мысли обрывались в своем изложении: им не находилось продолжения; либо они опять же казались композитору неубедительными, не точно выражающими суть возможного ответа — вот этого всего в данном тексте «Бесед» нет. В то же время, когда повторения слов, предлогов и даже фраз все же остаются в ответах композитора, то это повторения необходимые, сохраняющие в себе то живое, что связано с самим «разговорным обликом» композитора: с той манерой его речи, в которой слышатся его искренность, стремление убедить в чем-то своего собеседника, а иногда — и юмор, и легкая ирония, и вообще многое из того, что даст каждому из читателей «Бесед» почувствовать себя рядом с этим исключительно доброжелательным, искренним и умным человеком, до крайности самокритичным и строгим к себе и

своему творчеству и, напротив, очень добрым к ошибкам других людей и умеющим радоваться их успехам.

В «Беседах» композитору задается много вопросов. Среди них встречаются и те, что в свое время были поставлены перед Игорем Стравинским, Паулем Хиндемитом и Арнольдом Шенбергом. Есть здесь и вопросы, на которые отвечает в «Автобиографии» Сергей Прокофьев, или давал ответы Дмитрий Дмитриевич Шостакович. И здесь особый интерес для спрашивающего представляла возможность сравнить решения тех или иных проблем, предлагаемые, с одной стороны, композиторами, уже получившими свое мировое признание, а с другой, композитором, еще стоявшим в 1976 году только на пороге этого признания.

В «Беседах» есть и информация, которая отчасти уже известна из других публикаций об Альфреде Шнитке, но характер ее подачи здесь, ход мысли в воспоминаниях и суждениях композитора, идущих к нам из 1976 года, одного из последних годов неизвестности, непризнания его творчества, делает эту информацию интересной не только как саму по себе, но и в ретроспективном отношении. Все то, что получило со временем новые оттенки в оценках самого композитора, теперь может быть ею дополнено, поможет открыть в ней иные грани, подтексты, а все это вместе позволит проследить эволюцию мировоззрения, художественных и технологических пристрастий Альфреда Шнитке, позволит увидеть в этой эволюции самое главное — удивительную гармоничность личности композитора Альфреда Гарриевича Шнитке: гармоничность его мыслей и творческих исканий, гармоничность, которая оказалась на редкость жизнестойкой, несмотря на тяжелейшие испытания, выпавшие на его долю, на его творчество, на судьбу его произведений, гармоничность, которая, к нашей большой радости, и сейчас вновь и вновь оживает в Музыке его неиссекающего вдохновения.

Дмитрий Шульгин

1976–1990 гг.

Часть первая
С самого начала

— Альфред Гарриевич, Вы родились 24 ноября 1934 года?

— Ну вот, наконец-то, этот легкий и долгожданный вопрос. Да. И это знаменательное событие произошло в городе Энгельсе Саратовской области. Правда, в то время она называлась АССР Немцев Поволжья.

— А когда у Вас впервые пробудился интерес к музыке?

— Учиться музыке я начал поздно, в двенадцать лет, но была возможность сделать это и раньше. Помню, что в 1941 году я был в гостях у дедушки и бабушки и меня повели в ЦМШ сдавать вступительный экзамен. Я его не прошел. Меня то ли не приняли, то ли взяли в подготовительный класс, но началась война, я вернулся домой, и никакой музыки не было. В 45–46 году всем вернули конфискованные на время войны приемники, и я стал слушать музыку, причем предпочитал оперы. И если вспомнить первые мои попытки не то что сочинять, а скорее фантазировать (нот я тогда не знал), то это были какие-то неопределенные оркестровые представления, которые я теперь расшифровываю как тремоло и высокие деревянные духовые, возникающие под влиянием прослушанной «Шехеразады» или «Испанского каприччио», а в общем, что-то в этом роде. И кроме того (никаких тогда у меня музыкальных инструментов не было), я помню мне

попалась какая-то губная гармошка, от которой я никак не мог оторваться, без конца импровизируя и чувствуя себя в Раю.

— *Кто был Вашим первым учителем музыки?*

— В одиннадцать лет я из Энгельса попал в Вену, и там брал частные уроки в течение полутора лет у пианистки Шарлотты Рубер, которая занималась не столько моими руками, сколько играла со мной с листа. Конечно, это были в лучшем случае сонатины Диабелли, но все-таки даже этим она стремилась к моему скорее общемузыкальному развитию, чем пианистическому.

— *Вы написали что-нибудь в эти годы?*

— В Вене отцу в качестве премии выдали аккордеон.[1] (Он работал тогда переводчиком в газете «Эстерайхише цайтунг», которая выпускалась нашей страной для австрийцев.) Как только инструмент появился в доме, я тут же попытался сочинять что-то. Нечаянной попыткой, как говорила Рубер, было сочинение двух тем, шедших подряд: одна в B-dur, а другая в соль-миноре. По ее мнению, они представляли собой типичные главную и побочную партии из сонаты. Еще были замыслы концерта для аккордеона с оркестром, каких-то пьес для фортепиано, но ничего интересного из этого не получилось.

— *А что было дальше?*

— Потом был перерыв. Я пытался что-то сам читать и играть на аккордеоне. В общем, только в 14 лет я поступил в музыкальное училище имени Октябрьской революции на хоровое отделение.

— *Какое влияние оказали на Вас педагоги этого учебного заведения?*

— Больше всего я обязан, конечно, преподавателю Василию Михайловичу Шатерникову. Это был старый музыкант, ученик Игумнова по консерватории, но еще в большой степени ученик Адольфа Адольфиевича Ярошевского. Для последнего была характерна своя особая система обучения, вытекавшая из тогда очень распространенной анатомо-физиологической школы. Он разработал на основе характерных для нее принципов ряд приемов, направленных на облегчение мускульной работы во время игры. Я в настоящее время отношусь несколько скептически к этой системе, так как эта регламентация физических движений, принося известную пользу, одновременно несла и ощутимый вред, лишая играющего более свободной, физически импровизационной раскрепощенности во время исполнения.

— *Свободы управления всем телом?*

— Да. Эта система обучала ряду приемов, которые ставили,

казалось бы, играющего в максимально выгодные условия для исполнения, но сами его же сковывали.

— Что это были за приемы?

— Надо было по-особому поднимать плечи, пальцы ставить параллельно клавиатуре, ронять их на клавиши и поднимать подобно молоточкам. Это были, конечно, очень неудобные приемы, хотя поначалу и быстро продвигавшие учащегося в техническом отношении. Однако все это продвижение было каким-то спазматическим, неосновательным и непрочным. Я довольно быстро, как и многие другие, стал играть сложные этюды, и даже этюды Шопена (второй курс). Очень много было октавных упражнений, упражнений с двойными нотами. В общем, занимаясь на рояле всего четыре года, я мог уже играть концерт Грига, затем концерт Рахманинова. Но все это было, как я теперь Думаю, сыграно очень плохо.

Однако не это главное. Важнее то, что Василий Михайлович Шатерников был фанатически одержимым музыкантом, умевшим всех своих учеников заразить, увлечь и развить не столько пианистически, сколько общемузыкально. В его классе учились многие, впоследствии приобретшие различную известность музыканты. Среди них были и Юра Буцко, отчасти и Родион Щедрин, который занимался у Шатерникова недолго в музыкальной школе, что, естественно, не имело принципиального характера. Здесь же можно назвать и Карэна Хачатуряна и Юрия Николаевича Бычкова. Со всеми происходило одно и то же. Все они быстро «научались» бегло играть с листа у Шатерникова. Благодаря ему знакомились с творчеством боготворимых им Скрябина, Рахманинова, что по тем временам (конец сороковых и начало пятидесятых годов) было для нас самым передовым и современным. Его увлечения становились нашими. И уже где-то на третьем курсе я знал наизусть почти все произведения Скрябина, играл их и любил. Шатерников же и свел меня с профессором Иосифом Яковлевичем Рыжкиным, у которого я в дальнейшем брал частные уроки по гармонии и форме.

— Сколько времени продолжались эти уроки?

— Год гармония, год анализ и год композиция. На втором курсе училища я за один год прошел у него весь курс гармонии и прошел, как теперь это понимаю, очень основательно, поскольку в консерватории я уже ничего нового по сравнению с тем, что знал, не получил. По тем временам это был очень передовой курс. Он содержал в себе не только традиционную функциональную гармонию (обучение шло на основе учебника Катуара), но и использовал материал задачника Чайковского, а также такой материал, как натуральная диатоника русской народной песни,

целотонный лад, дважды цепной, тон-полутон… Очень много было практических анализов. Помню, как мы смотрели «Кащея», «Золотого петушка». Мне задавались сочинения в подобных гармонических условиях и так далее. За это я, конечно, ему очень благодарен, и благодарен по сей день. Довольно интересно было пройдено начало курса анализа, необходимое для поступления в консерваторию. Немного была затронута полифония, в которой он не был специалистом. Под его руководством я сочинял много произведений малой формы и, конечно, неизбежный концерт, написанный в рахманиновской манере, с «целотонными гримасами» и немножечко с элементами, напоминающими «доопусного» Прокофьева. С этим произведением я и поступал в консерваторию в пятьдесят третьем году.

— *А как проходило Ваше поступление в училище?*

— Должен сказать, что все это было несколько случайным. Я узнал о существовании этой возможности (возможности поступления в училище) за три дня до начала приемных экзаменов, в конце августа 49 года. В то время я закончил седьмой класс общеобразовательной школы и два года частных уроков по музыке. На рояле практически играть ничего не мог, так как долгое время доступа к нему не имел. То же немногое, что приобрел раньше, окончательно испортил себе игрой на аккордеоне. Мы жили тогда в Валентиновке, под Москвой. Однажды мой отец зашел к знакомому певцу из Краснознаменного ансамбля, и у того оказался случайно в гостях бухгалтер из Октябрьского училища.

Он дал моему отцу записку к преподавателю Борису Константиновичу Алексееву. Я немедленно поехал к Алексееву со своими композиторскими упражнениями и несколькими задачами по гармонии, которые пытался сделать, используя какой-то старый учебник по гармонии. Он сразу же направил меня на экзамен по сольфеджио, где я отвечал терминологически совершенно беспомощно, хотя в относительном звуковом выражении и верно.

— *Что Вы имеете в виду?*

— Например, когда играли квартсекстаккорд, то я говорил, что в до-мажоре это были бы ноты соль — до — ми. Если бы у меня был абсолютный слух, то я, конечно, назвал бы просто звуки, но поскольку у меня его не было — приходилось пользоваться подобным «относительным методом». Диктант я написал верно. Петь же совершенно не мог: у меня ломался голос, а больше того я смущался и этого экзамена избежал по какой-то счастливой случайности. На следующий день мне предложили явиться на экзамен по фортепиано, хотя документов,

необходимых к тому моменту, я не подал, поскольку был уверен совершенно, что в училище не попадаю. Помню, что Алексеев накричал на меня за это, и я немедленно собрал все документы, отыграл на экзамене и оказался в конечном результате зачисленным в училище. И здесь большую благодарность я должен высказать именно ему, сумевшему увидеть во мне то, что не видел в себе тогда я сам.

Кроме названных педагогов, непосредственное влияние на формирование моих первых мировоззренческих позиций оказало само общение с музыкой на концертах, академических встречах. Особенно любил я в то время Скрябина и Вагнера. Как раз в это время появились первые долгоиграющие пластинки. Шатерников немедленно обзавелся проигрывателем и огромным количеством этих пластинок, предназначая их, конечно, не столько для себя, сколько, в первую очередь, для своих учеников — Буцко, Щедрина, Леонида Сергеевича Сидельникова и других.

— А кто, кроме профессора Рыжкина, направлял Ваши первые шаги в области композиции перед поступлением в консерваторию?

— Помню, что, посоветовавшись с Рыжкиным, я направился до начала вступительных экзаменов к Е.К.Голубеву и принес ему свой фортепианный концерт. Он отнесся очень благожелательно, хотя и несколько иронически ко мне, в целом похвалив. Голубев отметил, что в концерте содержатся несколько смелые по тем временам гармонические моменты, за которые могло бы и влететь на вступительных экзаменах, но все равно советовал поступать.

— Как складывалась Ваша консерваторская жизнь?

— Попав в консерваторию, я, конечно, окунулся в очень полезную для себя атмосферу профессиональных занятий, общений и контактов. Атмосфера эта была несоизмеримо благодатнее по тем временам, чем училищная, хотя и несколько, как сейчас это могло бы показаться, странная. Например, нельзя было без специального разрешения слушать произведения Стравинского; не были доступны основные произведения Прокофьева и Шостаковича. Вспоминается один из скандалов, разыгравшихся на кафедре, после того как осенью второго курса Денисов и еще кто-то в четыре руки сыграли на НСО 8 и 9 симфонии Шостаковича. Дело дошло даже до каких-то разгневанных звонков из отдела культуры ЦК от Ярустовского, но уже через три-четыре месяца эти симфонии были исполнены в публичных концертах и, таким образом, все образовалось. В дальнейшем аналогичные истории повторились и со Стравинским, Бартоком, Шенбергом и Хиндемитом.

В консерватории Голубев, несомненно, повлиял на меня.

Однако его роль в этом оказалась не самой главной. Что он старался мне привить и в какой-то степени привил? Аквадратность мышления и вариационность на разных уровнях формы и ее конкретных структур: ритмической, гармонической, интонационно-мелодической; сглаженность переходов, поскольку он не был любителем «резких швов». И хотя именно эти качества мне несколько чужды были поначалу, так как я в то время тяготел как раз к более элементарному — контрастам, квадратности, периодичности, то впоследствии я всегда вспоминал его с благодарностью за приобретение мною именно таких свойств музыкального мышления.

В гармоническом отношении он мне, к сожалению, помочь ничем особенно не смог, потому что его собственные интересы заканчивались на романтическом мажоро-миноре с привлечением каких-то дополнительных мажорных и минорных аккордов на других ступенях и усложненных доминант. Меня же в то время интересовала больше линеарная и атональная гармония, которая хотя и в небольших проблесках, но все же доходила до нас.

Я помню, что меня долго мучил секрет того, что называют логикой голосоведения Шостаковича. И много времени прошло, пока я сумел, как мне кажется, понять его. Точно так же интересным, но во многом неясным, была для меня линеарность Стравинского, и, очевидно, что как раз самостоятельный контакт с музыкой этих корифеев, вызвавший к жизни мои теоретические работы, был для самого меня необходимым этапом обучения композиторскому мастерству.

Очень большое влияние на всех студентов композиторского факультета оказывало НСО. Во главе его в то время стоял Эдисон Денисов, который сделал очень много необходимого и полезного в этой своей работе. Например, вечера с симфониями Шостаковича, «Царем Эдипом» Стравинского, «Весной Священной», «Петрушкой» (с замечательным предисловием Фортунатова. Оно навело меня на многие мысли, выразившиеся впоследствии в моих статьях), вечера французского шансона, прослушивание в 56 году «Молотка без мастера» Булеза. (Должен сказать, что это сочинение слушалось без того испуга, который предполагается обычно при столкновении с авангардными сочинениями. Напротив, для меня это произведение звучало как строгое, ясное и в чем-то отдаленно напоминавшее Скрябина.) На НСО постоянно игрались произведения студентов композиторского отделения и аспирантов. Это тоже было всегда интересно, потому что оценки нашей аудитории резко отличались от оценок, выставлявшихся кафедрой. Существовало нечто вроде двух курсов, по которым котировался человек: курс внешний —

официальный и курс внутренний — студенческий.

— Кто учился с Вами в эти годы?

— Учились такие композиторы, как Караманов, Овчинников, Леденев, Сидельников, Николаев, Пирумов; заканчивали консерваторию Щедрин, Фляркoвский; Эшпай и Пахмутова учились в аспирантуре. Были интересные композиторы и из-за границы: польский музыкант Мирослав Низюрский, который всех превосходил как новизной, так и умением, но, учась здесь, как-то «скис» и, вернувшись в Польшу, оказался безнадежно отставшим; чехословацкий композитор Кучера, являющийся в настоящее время председателем Союза композиторов Чехословакии. Его история сложилась как раз противоположно судьбе Низюрского, и в данный момент — это один из интереснейших композиторов той страны. Учился с нами и Анатоль Виеру, который и тогда был необычайно интересен и продолжает таким оставаться сегодня. Это был совершенно сложившийся композитор со своей техникой, своими взглядами, с необычайно увлекающими интонационными идеями. Очень приятный в общении человек. Каждая наша новая встреча всегда для меня с тех пор удовольствие и напоминание о его большом влиянии на меня и всю нашу среду в личностном и творческом планах.

— Кто из Ваших сокурсников особенно памятен Вам?

— Был такой Караманов, который учился со мной и превосходил всех своих однокурсников. Это невероятно одаренный, феноменально одаренный человек. Он делал в то время очень интересные вещи задолго до их появления у западного авангарда, но в порядке студенческой что ли «смури». Сейчас в Симферополе он много пишет. Талантливей его нет никого. Но случай сам по себе какой-то очень страшный. Во время учебы в Москве он буквально всех подавлял. Приехав «полудиким» в отношении новой музыки, усваивал все невероятно быстро. Его даже не надо было учить никаким теориям, партитурам, поскольку, благодаря невероятному слуху и гениальной голове, он усваивал все самостоятельно при прослушивании различного рода произведений. Когда была исполнена в 63 году 10 симфония Шостаковича, он на следующий день играл ее абсолютно точно. Самые сложные его сочинения, написанные в 61–62 годах, — это сложнейшая атональная музыка без серий, то есть он не нуждался в опоре на нее, свободно слыша атональную технику. Причем в отличие от Шенберга, о котором досконально известно, что вся его атональность идет не от слуха, Караманов слышал все, но по каким-то причинам решил дальше не идти в этом направлении. Он уехал в Симферополь, ни с кем не общается, абсолютно убежден в своей непогрешимости и

поэтому, может быть, недостаточно контролирует свои работы: наряду с гениальными вещами у него есть и абсолютно пошлые и плохие. Конечно, и банальное может быть гениальным, и это у него встречается также. Но у него бывает банальное и бездарным.

— А что о нем Вам известно в настоящее время?

— Сейчас у него какой-то непонятный мне кризис.

— Альфред Гарриевич, а как Вы оцениваете свое творчество тех лет?

— Я имел чрезвычайно бледный вид на фоне ряда композиторов, писавших уже тогда интересно. Помню, что почти все мои произведения, исполняемые на НСО (например, академическая симфония, которая игралась по частям на разных курсах, скрипичная соната и многое другое, что я не считаю за опусные сочинения), проходили довольно «кисло». Помню, правда, и то, что Денисов в то время писал также малоинтересно, и никто не мог предполагать, что именно он через пять-шесть лет станет лидером русского авангарда. То, что он создавал, было очень чистым, в высочайшей степени академично и доброжелательно, но лишено какого-то живого импульса при обилии массы конструктивных достоинств. Наиболее талантливыми и многообещающими в этот период я бы назвал Караманова, Овчинникова, Сидельникова и Леденева. Их суждения были необычайно важны для всех нас.

В числе каких-то важнейших контактов для себя я бы отметил, в первую очередь, общение с Карамановым. Он развивался очень бурно и заражал своим развитием почти всех учащихся композиторов, оказывая на них непосредственное влияние. Я, к сожалению, не был его ближайшим другом и не входил ни в одну из сред, которые складывались вокруг него. Однако влияние это ощущал постоянно.

— Ваши пробы пера в додекафонии относятся примерно к этой поре?

— Да. Где-то в 54–55 годах появилась возможность знакомства с этой техникой. Более того, впервые к ней я обратился еще раньше, до консерватории. И первые свои технические упражнения делал по дороге из училища домой, ежедневно тратя около трех часов на этот путь в электричке. Мне додекафония показалась поначалу чрезвычайно легким методом сочинения. То же ощущение повторилось и спустя несколько лет в консерватории. Однако здесь я уже сумел понять главное, что эта кажущаяся легкость распространяется на эскизы, да и то не всегда, в то время как основная трудность — сочинение динамической формы — оставалась по-прежнему проблемой номер один.

— Чье влияние оказалось для Вас особенно заметным на последних курсах консерватории?

— Наверное, Орфа. Оно было хотя и кратким, но довольно ощутимым. В этот момент появился Георгий Свиридов со своими простыми неакадемическими циклами на стихи Бернса, Исаакяна. Это производило большое впечатление, благодаря своей свежести и простоте. Интересна была встреча с ним на том же НСО, где он демонстрировал свои песни на стихи Есенина, которые очень прилично пел сам. И вот, когда его спросили о самых сильных впечатлениях последних дней, он назвал только «Кармину Бурану» Орфа. Примерно через три-четыре месяца это произведение было привезено на фестиваль молодежи в Москву (56 год) в исполнении югославского хора. Музыка всех поразила. Возник огромный интерес к Орфу. Оксана Леонтьева вступила немедленно с ним в переписку и получила в ответ много пластинок и другой литературы. Композиторы увлеклись этим новым неопримитивизмом. Опять усилился интерес к неоклассицизму двадцатых годов, в частности, к музыке Онеггера. Появились произведения, в которых все это немедленно обнаружилось. Например, в той же «драматории» Караманова под названием «Владимир Ильич Ленин», написанной на стихи Маяковского, или у Леденева в «Оде к радости» на стихи Пабло Неруды, у Сидельникова в оратории «Поднявший меч» на сюжет о великомучениках Борисе и Глебе и их брате Святополке Окаянном.

— А у Вас?

— У меня в оратории «Нагасаки». Однако все это существовало недолго. И к моменту окончания мною консерватории, в 58 году, я уже интересовался больше Хиндемитом и Шенбергом. Так я изучил очень внимательно книгу Хиндемита «Руководство к сочинению», в которой, как я понимаю, излагается техника, коей он никогда не следовал, и, кроме того, начал подробно знакомиться с различными сочинениями Шенберга.

— Очевидно, с этого времени начинается Ваш «третий додекафонный период»?

— Точнее, третий заход. Он попадает на первый год аспирантуры (осень 58 года. — Д.Ш.), где я по-прежнему продолжал заниматься у Голубева. Здесь я написал квартет, средняя часть которого — фуга — была вся додекафонна. Ее тему я использовал потом в прелюдии и фуге для фортепиано в 63 году.

— Что особенно характерно для Вашего аспирантского творчества?

— Этот период я бы охарактеризовал как время неудачных попыток войти в дружеские отношения с Союзом композиторов, как время, когда написал, наверное, самое худшее свое сочинение «Песни войны и мира». Заказ на это произведение я получил от Союза как своеобразную компенсацию за ту критику, которой он отозвался на мою ораторию «Нагасаки». После этого возникло странное состояние какой-то своей зависимости от заказных идей. Мне была заказана «Поэма о космосе», шла речь о двух операх с двумя театрами — всего лишь с Большим и Станиславского. У последнего — это должна была быть опера про негров, а в Большом — про борьбу за мир. В результате я должен был примирить какие-то свои музыкальные поиски с официальными сюжетами, а это, конечно, оказалось невозможным. Возникавшие уступки привели к вполне заслуженному мною наказанию, так как все это исполнено, конечно, не было.

— Насколько мне известно, скорее всего исполнялись Ваши наиболее левые сочинения?

— Совершенно верно. Именно то, что казалось наиболее утопическим в смысле исполнения, каким-то образом оказалось скорее всего исполненным. В целом, этот «коротенький роман» с Союзом композиторов длился примерно года два, а скорее всего, год с небольшим. Это объясняется тем, что заказанная симфоническая «Поэма о космосе» не удовлетворила заказчика, а я попал в «черный список», и на съезде композиторов был назван в нем.

— Что же окончательно заставило Вас сойти с пути компромиссов?

— Я бы назвал два обстоятельства. Первое — это все более расширяющееся знакомство с современной музыкой авангарда, что проходило не без влияния Эдисона Денисова. Он в то время первый из нас оказался на зарубежных фестивалях «Варшавской осени» (по-моему, дважды) и каком-то в Чехословакии. Он же, естественно, первый привез оттуда большое число записей, которые открыли во многом глаза как мне, так и другим композиторам на все, что было скрыто завесой официальных измышлений. Оказалось, что все страшные рассказы о «чудовищном хулиганстве», практикующемся там, по крайней мере являются сознательной ложью. С этого момента мы все стали особенно интересоваться всем, что там пишется. Второе обстоятельство — это приезд Луиджи Ноно в конце 53 года. Он прибыл в нашу страну с каким-то скорее официальным, чем музыкальным визитом. В Союз композиторов Ноно заехал с намерением спорить и доказывать, но он не понимал одного, что

никаких споров быть не может, поскольку весь церемониал встречи с ним был строго регламентирован. И когда он попытался что-то говорить, то не встречал ни возражений, ни согласий, если же и встречал, то не в профессиональной форме, а в демагогической.

Мы были приглашены на первую встречу с Ноно. Я виделся с ним и показал ему свою ораторию «Нагасаки». Он отнесся к ней, скорее всего, критически и назначил вторую встречу, желая, очевидно, высказать свое недовольство, но эта встреча не состоялась. И я помню только, что у него возникли негативные впечатления от бесконечных фортиссимо партитуры и ее густоты.

Сам Ноно произвел очень сильное впечатление. Это оказался не «засушенный»,"ненормальный авангардист», а, напротив, очень живой, обаятельный человек, выглядевший, при всей резкости своего поведения, даже отчасти беззащитным по характеру. Музыка, которую он привез с собой для демонстрации в Союзе композиторов, для нас оказалась практически недоступной, так как нас попросту не пустили на эти прослушивания.

— *Почему?*

— Мы — это Караманов, Каретников, я, а также многие другие — не оказались, по словам заведующего иностранной комиссией Союза композиторов, в числе официально приглашенных, хотя, как помнится, Ноно совершенно определенно сделал такое необходимое приглашение. Денисов сообщил обо всем Ноно. Тот был крайне удивлен. Однако, так или иначе, мы оказались вне этих концертов, и нам пришлось слушать музыку, стоя за дверью. Но впечатление от этого, правда, не стало менее значительным.

Встреча с Ноно, вот это «подслушивание», оставившее неизгладимое художественное впечатление, наверное, во многом оказались решающим моментом для моего окончательного поворота на путь «левых заскоков» с компромиссного пути. Именно тогда я понял бесповоротно, что мне нужно учиться. Да и сам Ноно говорил мне о том же. Помню, что когда он спросил меня: «Сколько Вы проанализировали произведений Веберна?» — то мне ответить было на это нетрудно, так как я в то время вообще не анализировал сочинений этого композитора. А ведь сам Ноно вместе с Бруно Модерно шесть лет после окончания консерватории заново учился у Шерхена, вместе с которым они все изучали сначала: от Палестрины до Веберна. (Ноно негативно отнесся к моей опере «Счастливчик», которую я самоубийственно ему показал. Наибольшей похвалы его удостоились другие композиторы: Пярт, Тищенко, Каретников и Волконский.) С этого момента я бесповоротно занялся изучением партитур новой для

себя музыки. Часто делал это вместе со своими студентами. В основном же приходилось работать ночью, поскольку дневное время отнимала работа для кино.

— Чье влияние в дальнейшем оказалось для Вас столь же ощутимым?

— С этого периода первым оказалось влияние Пуссера, с которым завязалась случайная переписка с 66 года, с длинными, пространными письмами. Главным же было то, что он много присылал нот, книг и записей. Кстати, Ноно так же впоследствии отправил многим из нас большие посылки с партитурами современной музыки. Потом пришли «Тексты» Штокгаузена, высланные им самим. Затем шесть коробок с пленками от него же. В общем, наверное, все это возникало не без влияния Ноно, тогда еще не рассорившегося со своими коллегами и рассказавшего им о нас.

— А как у Вас возник контакт с Пуссером?

— Благодаря визиту американского клавесиниста и композитора Джоэла Шпигельмана (это было в 1965 году).

Помню, что все мы стали играть новую музыку, в частности, у Денисова. Затем на «Варшавской осени» исполнили его концерт и мою «Музыку для фортепиано с камерным оркестром», а в Ленинграде — «Солнце инков» Денисова и несколько раньше «Сюиту зеркал» Волконского. В общем, это было время нового обучения после консерватории. Большое влияние на многих и, в том числе, на меня оказал тогда же Гершкович. Именно благодаря его рассказам о Бетховене, мы поняли, что музыка имеет не только относительную историческую ценность, но и абсолютную, то есть, что, говоря другими словами, сегодня написать сонату Бетховена с таким совершенством, как это делал Бетховен, так же трудно, как и во времена самого Бетховена, хотя, казалось бы, сейчас вся эта техника на виду. Кроме того, Гершкович влиял на всех как своеобразный душ профилактория. Общаясь с ним и подвергаясь язвительным нападкам с его стороны, я неоднократно получал «удар хлыстом», заставлявший меня не слишком засиживаться на том или ином техническом приеме. При этом важно было и то, что Гершкович влиял не столько как человек технологического склада, сколько как человек с мощным эстетическим инстинктом, помогавшим ему находить точные и лаконичные характеристики художественной стороны нашего творчества.

После 67 года, когда я побывал на «Варшавской осени», возник контакт с Лигети, который написал мне сам, а в последствии прислал много партитур и пластинок.

В общем, все это были композиторы, которым не было

безразлично наше будущее и настоящее. И их помощь, конечно, заключалась не только в чисто технологическом аспекте, но и в моральном отношении. Тем более, что именно в эти годы Союз композиторов относился к нам очень агрессивно.

— Что Вы имеете в виду?

— Я помню, что как раз тогда были сделаны попытки исключить Денисова из этой организации. Помню его увольнение без мотивировок из консерватории и странное, опять же не мотивированное, восстановление. Вспоминается и наш вызов на партбюро консерватории, где нас ругали за упоминание фамилий Шнитке и Денисова в книге Приберга. Все это было и продолжается в какой-то мере и по сей день.

— Насколько Вас удовлетворяли «регламентирующие» техники в те годы? Возникали ли у Вас уже тогда Ваши будущие недовольства ими?

— Да. Где-то в 65 году я попытался уже искать какую-то нерегламентированную технику, а если и регламентированную, то по-новому для всех, то есть, либо я старался для каждого сочинения придумать свою конструктивную игру, либо пытался обойтись без этой игры совсем, основывая сочинение на «чистом интонировании».

— Это, очевидно, романсы на стихи Цветаевой?

— Да, но не только. Так же создавалась вторая скрипичная соната (в 68 году. — Д.Ш.); Именно она помогла мне избавиться от конструктивного раболепия. В это же время я написал статью о Денисове, в которой изложил весь свой технический энтузиазм, но от которого уже практически стал отходить. Я понял, что такая технологическая полоса была мне нужна только как некая ступенька, после которой необходимо встать на следующую. Однако статья в печать не пошла.

— Почему?

— Я помню свой разговор с Денисовым по этому поводу, в котором пытался объяснить ему, что мой технологический энтузиазм кончился и что я пытаюсь найти пусть более примитивный и менее гарантированный по качеству, но все же менее «поддельный язык». Этим я и объяснил ему свое нежелание печатать данную статью, тем более, что мне скорее хотелось бы выступить с определенной критикой всего этого, а не восхвалением. Денисов выслушал меня и сказал, что процентов на 60–70 я прав. И надо отдать ему должное в том, что он не обиделся на меня. С ним вообще очень трудно поссориться окончательно, хотя и очень легко повздорить.

С этого времени я стал уделять большее внимание в своей работе «непосредственному моменту», чем конструктивному; я

стал видеть какой-то «аморализм» в том, что заранее вычисляется некий конструктивный план, а в дальнейшем ответственность за момент как бы снимается с композитора, сводя его творчество к заполнению заранее разгороженных клеточек разной величины в соответствии с общим планом, заставляя выпускать из рук контроль над моментом. Кроме того, я чувствовал, что при точном выполнении планов в произведении неизбежно возникает какая-то мертвая точка.

— Вы имеете в виду отсутствие в этом случае «животворной» ошибки, о необходимости которой говорили в беседе о «Пианиссимо»?

— Там и еще в гобойном концерте.

— А в третьей части симфонии? (Речь идет о 1 симфонии композитора. — Д.Ш.)

— Пожалуй, но в меньшей степени. Во всяком случае, во всех произведениях, которые опираются на расчет, все равно возникает определенная ошибка в вычислениях. И она не случайна. Все вычисления опираются на прогрессии. Прогрессии эти либо известные нам, либо «ломанные» (возникающие при переводе серии в цифровой ряд). Их можно назвать еще и «хаотическими». Во всех этих случаях нами делается попытка формализовать как-то жизненные динамические процессы, забывая о том, что сама такая попытка в корне не состоятельна, как, скажем, попытка охватить окружающий нас мир с помощью науки или магии. По моему глубокому убеждению, желание отразить жизненные процессы, отсекая какие-то, казалось бы, ненужные подробности и оставляя некую кристаллическую структуру, неверно. Мне кажется, что основа жизни, ее «скелет», структурный закон никак не линеен, не кристалличен и не сводим к числам. Этот структурный закон не познаваем и не выразим каким-то единым языком. То же самое и с музыкой. Попытки формализовать динамические процессы, которые мы ощущаем с помощью прогрессий и правил, не состоятельны.

— Но какие-то «опоры» Вы все же искали? Например, литературная программность во Втором концерте для скрипки.

— Конечно. Здесь можно взять и модель финала, построенную по Апокалипсису и другие.

— Какие еще?

— Гобойный концерт. В нем траурный хор, из которого выделяются солисты и превращаются в каких-то бесноватых и одержимых от отчаянья, но затем возвращаются назад, в хор.

— В «Пианиссимо» нашли свое применение и программность, и конструктивно формальные предпосылки, однако «мертвая точка» все равно возникла?

— Да, я это чувствую.

— Может быть, Вам просто не хватило звуковых диапазонов, тембров, каких-то ультро- и инфразвуков?

— Может быть.

Затем у меня появился уже интерес к тональности, вначале находящейся «в гостях» у атональности, а затем сопоставляемой с другими структурами в виде контрастных образных сфер и, наконец, к тональности как основе сочинения, в гости к которой уже попадает атональность, или вообще без нее.

— Большая часть Вашей киномузыки тональна в своей основе. Не повлияло ли это на Ваш гармонический язык в инструментально-вокальном творчестве?

— Оно, безусловно, есть и не только в гармоническом языке, а и в привычке к монтированию внешне несходного музыкального материала.

— Вы много раз в наших беседах вспоминали Э.В. Денисова. Как сказалось его влияние на Вашем творчестве тех лет?

— Влияние это было скорее косвенное, чем непосредственное. Благодаря ему мы все получили большую возможность непосредственного контакта с зарубежной музыкой. Он первый показал нам дорогу к западным издательствам. У него в доме постоянно происходили встречи с интереснейшими музыкантами: Ноно, Булез, Шпигельман. (Кстати, визит Булеза никакого влияния на меня не оказал.) Вместе с тем, стали обнаруживаться и неприятные последствия этих контактов с Эдисоном Денисовым, и особенно неприятные для меня. Я превратился в «и» при Денисове. Был момент, когда нас даже отождествляли как неразлучный и взаимодополняющий дуэт. И было время, когда я стал чем-то вроде «серого кардинала» при нем, то есть человеком, который сам по себе не тянет, но при ком-то может цвести и развиваться.

Я должен сказать, что все то, что я считаю для себя наиболее важным из сочиненного мною, было написано после отхода от денисовского влияния. И как раз именно оно не вызывало его одобрения. И, напротив, то, что это одобрение вызывало, я не считаю столь уж важным для себя.

— То есть наиболее удачным, с Вашей точки зрения, является создание Второй сонаты для скрипки — Симфонии, Второго концерта и Квинтета?

— Да. А ему как раз понравились «Вариации на один аккорд», «Музыка для фортепиано и камерного оркестра».

— Иначе говоря, наиболее академичные по стилю произведения.

— Верно. Я сам не вижу в этом никакого маккиавелизма. Просто ему не нравятся сочинения, в которых нет ясной

конструкции и, напротив, есть какие-то, как он считает, эмоциональные излишества, грубые, по его словам, эффекты. Но мы с ним просто разные люди.

— А как сейчас складываются Ваши творческие и личные отношения?

— Теперь, когда я отделился от Денисова и внутренне и внешне, мы с ним ладим гораздо лучше, чем шесть-семь лет назад.

— Оказывает ли Вам кто-нибудь сейчас творческую поддержку?

— Из западных композиторов, пожалуй, никто, поскольку все письменные контакты нарушились. Правда, в моменты приезда Ноно наши общения с ним продолжаются.

— А из отечественных музыкантов?

— Здесь, конечно, в первую очередь Рождественский, который исполнил несколько моих сочинении, в частности, что особенно для меня важно, симфонию в Горьком. Я благодарен Родиону Щедрину, который неоднократно и благожелательно высказывался в мой адрес и дал письменную рекомендацию на исполнение симфонии в Горьком. Он же внес и известную успокоенность в официальную сферу, когда наметились некоторые неприятности после этого исполнения. Именно тогда я понял, что никакого тотального заговора против меня в таинственных сферах не существует. Просто были люди, которые если хотели что-то сделать, то это прекрасно выполняли. Например, заместитель главого редактора «Советского композитора» Хачагортян, который издал целый ряд достаточно левых сочинений Слонимского («Лирические тетради» в том числе), «Сюиту зеркал» Волконского, Денисова, Второй концерт и Вторую сонату Шнитке, что-то из сочинений Софьи Губайдулиной. А поскольку это было возможно, значит, никаких централизованных указаний на этот счет никто и не давал. Кроме таких людей, есть, очевидно, и другие, которые почему-то не хотят связываться с новыми авторами, а потому и ссылаются на таинственные запреты, создавая вредную нервозность, нездоровую атмосферу в музыкальных кругах.

— Несколько предыдущих лет Вашей жизни были связаны с преподавательской деятельностью. Имел ли какие-то положительные или отрицательные последствия для Вас и Вашего творчества уход от этой работы? Каково Ваше отношение к собственной педагогической практике?

— Я преподавать не должен, потому что не умею последовательно обучать так, как, например, это прекрасно умеет делать Юрий Николаевич Холопов, у которого многие ученики

очень быстро растут, а он при этом всегда остается исключительно требовательным, но, вместе с тем, никого «не зажимает». У меня это никогда не получалось. В моей работе было несколько студентов, которым я принес несомненную пользу, но не столько «поурочную», методическую, сколько некую общую. В принципе же мне преподавать не следует. Поэтому, в итоге, я поступил правильно, прекратив свою преподавательскую деятельность. Я не испытываю до сих пор ни малейшей тяги к преподаванию. Что касается реальных потерь, которые я претерпел после ухода от такой работы, то это значительно меньшее знакомство с классической литературой, которую я тогда смотрел вместе со студентами в огромном количестве. Вот этого я лишился и здесь ощущаю определенный вред и потерю для себя.

— Какие контакты с поэтами, прозаиками, художниками и музыкантами Вы бы могли назвать как наиболее важные для своего творчества в последние годы?

— С поэтами и прозаиками, за некоторым исключением (при работе над музыкой к театральным постановкам и к кинофильмам), — никаких. Правда, какое-то влияние имел Андрей Хржановский — очень интеллигентный и образованный человек, необычайно начитанный и любопытный. Он познакомил меня с очень интересными людьми: Янкелевским, Соболевым, Табаковым и Поповым. От них я получил много полезных художественных впечатлений.

— А среди исполнителей?

— Это, конечно, Лубоцкий, для которого создавался весь мой скрипичный репертуар, и его концертмейстер Едлина, квартет имени Бородина, возглавляемый Дубинским. (Они исполняли «Канон памяти Стравинского», квартет и заказали квинтет.) Но теперь эти музыканты все за границей. Причем у Дубинского нет там никакого квартета, так что он лишен практической возможности исполнять мои вещи. А Лубоцкий и там продолжает играть сонату, «Сюиту в старинном стиле», обе каденции, «Прелюдию памяти Шостаковича».

Сейчас — Кремер. По статистике — это невероятный бум для меня, потому что он сыграл, наверное, сотни раз мои сочинения (все, кроме первого концерта). Им заказан мне двойной концерт — «Concerto Grosso», второй вариант «Moz-Art». Геннадий Рождественский, исполнивший несколько моих сочинений, также внес очень значительную лепту в концертную жизнь моих сочинений; Эрик Клас — таллиннский дирижер, сыгравший симфонию и «Concerto Grosso», «Музыку для фортепиано и камерного оркестра», «Пианиссимо», а также организовавший

запись Реквиема.

— Пожалуйста, расскажите о Ваших публичных выступлениях, их тематике, месте и аудитории.

— Впервые на публике я появился в молодежном клубе у Фрида в 65 году. С того времени выступал там раза два в год. Помню, что был вечер, посвященный Веберну, где я что-то беспомощно объяснял аудитории. Были вместе с тем и более удачные выступления. Например, несколько раз в Физическом институте и в Дубне, на курсах повышения квалификации для лекторов филармонии. Обычно все эти выступления начинались с демонстрации собственных сочинений, после чего возникали различные вопросы из публики, на которые я и отвечал. Помню и тематические лекции о Веберне, об Айвзе у Фрида; о «Фольклоре и профессиональной музыке» на концференции в Ленинграде; недавно читал на тему «Конструкция и произведение» в молодежном клубе; на МММС выходил с сообщением по полистилистике; в Вильнюсе — о Штокхаузене и Лигети, есть и другие.

— Приходилось ли Вам слышать свои произведения за рубежом?

— Я был один раз за границей на исполнении собственного сочинения. Это произошло в 67 году, когда там игрался «Диалог». Все остальные исполнения происходили без меня.

— Вы в консерватории вели курс инструментоведения. Вами опубликовано несколько работ, непосредственно связанных с инструментальными проблемами в творчестве Прокофьева, Стравинского, Шостаковича. Есть и неопубликованные. Была ли здесь какая-то определенная взаимозависимость?

— Мои статьи — это, прежде всего, результат ранее накопившихся тех или иных соображений по поводу инструментовки, но кроме того, их появление связано было и с необходимостью выполнения определенных методических работ на кафедре. Когда я писал эти статьи, а они в основном посвящены инструментальной гетерофонии, функциональности, моя музыка (1962–1968 годы) была в основе серийная или полисерийная и отличалась четкой фактурой и четкой инструментовкой с предельной продуманностью функционального значения каждого тембра, всего тембрового развития. Выбор же названных композиторов был связан с моим желанием разобраться: почему у них такое, как мне казалось вначале, «неаккуратное», «нечеткое» голосоведение, как оно сделано, как устроено. Почему, например, какая-то линия вдруг расщепляется на два голоса, на три. Точно так же непонятна была логика, скажем Стравинского — ни гармоническая, ни

тематическая. И только потом я понял, что такая логика есть, но она не прямолинейная, не нормативная.

— Не прямолинейная, не нормативная. Что здесь Вы имеете в виду в первую очередь?

— В гармонической логике знакомая нам функциональная система предполагает некую обусловленность следующего шага, то есть вы ожидаете его, и так в самых сложных моментах вплоть до Скрябина и Вагнера. А здесь как будто бы намеренно ставится цель: дать не то, что ожидается. Скажем, вот эти сопоставления резко традиционных тональных элементов — трезвучий, септаккордов — с нераспознаваемыми сочетаниями рядом, неожиданность появления последних, которое совершенно невозможно предугадать. Я говорю о «Симфонии псалмов», о балетах Стравинского, где все время есть какое-то обнажение бессилия тонального мышления и функциональной логики. Скажем, длительный предъикт, готовящий что-то, а оно не наступает. Это, как мне кажется, уже игра какой-то мертвой, опустошенной формы, где все движется, но в действительности лишено внутренней связи. И в этом есть какой-то внутренний трагизм. Я об этом писал. Трагизм может быть прямой: «вот плохо и музыка звучит». И он может быть и косвенным: «никто и глазом не моргнет, но становится страшно от абсурдности, бессвязанности обстоятельств».

— По-моему, еще в Вашей Первой скрипичной сонате есть некоторая дань линеарно-гармоническому мышлению Стравинского, о котором говорится в статье?

— Да, особенно эти «хромые» формулы во второй части, возвращения к одной вертикали. Я раньше особенно увлекался ритмикой Стравинского, в первые два-три года после консерватории (речь идет о произведениях, которые я не показываю), и использовал тогда очень много не симметричных, «заплетающихся» остинато в его стиле.

— А последние статьи? Что послужило отправной точкой для них? Каковы связи Вашего творчества с рассматриваемыми стилями и произведениями? Я имею в виду неопубликованные работы.

— Статьи были заказаны для сборника, но тематика избрана самостоятельно, как результат личных соображений.

Есть, безусловно, некоторые внутренние связи между анализируемыми сочинениями и теми, что я писал несколько позже. Сильнее всего эти связи наблюдаются между симфонией Берио и моей, между «Пианиссимо» и сочинением Лигети. Но сходство это скорее внешне фактурное, но абсолютно не структурное. Дело в том, что сочинение Лигети не предполагает

такого же жестко рассчитанного механизма. Его техника — микрополифония — на виду, очевидна (там, например, канон идет «косяком» — голоса включаются через тридцать вторую). Глобального структурного расчета в его произведениях не бывает, потому что он, в принципе, против него и явился в музыку, критикуя сериальную систему. При сочинении Лигети использует структурный «костяк» и точно ему следует. Эта основа берется как бы нарочито произвольно, и вся его логика состоит в обмане: вот сейчас что-то будет, но его нет; вот все собираются в унисон, но ничего из этого не следует. То есть, Лигети свойственна эстетика избегания, которая была у Шенберга в уловимых чисто технологических вещах, но, в отличие от Шенберга, он распространяет ее на образную ткань: не дать кульминацию, «срезать» нарастание, не дать даже жестко вычерченной формы.

Таким образом, повторю, что сходство наших сочинений чисто внешнее, но оно безусловно есть. Кроме того, «Пианиссимо» было окончено в 1968 году, а в то время я даже не слышал ни «Атмосфер», ни «Лантано», которое было написано в 1967 и к нам попало только в 69. Иначе говоря, знать их я в то время никак не мог. Логика «Пианиссимо» аналогична скорее логике квартета с гораздо меньшим количеством голосов. (Я имею в виду «расслаивающиеся унисоны», «пучок, выпущенный в одну сторону», все голоса которого движутся по-разному.) То же самое во Втором концерте (для скрипки с оркестром. — Д.Ш.), то есть опять те же пучки линий, представляющие собой унисон, но играющийся с разной скоростью. А в «Пианиссимо» этот принцип соединяется к тому же и с принципом расширяющейся интервалики. В одном разговоре с Денисовым я услышал от него по поводу какого-то произведения Лигети: «Ты знаешь, а он здесь явно находится под твоим влиянием».

Идеи носятся в воздухе. Я знаю, что такие вещи случались и с Пяртом, которого дважды обвинили в подражании Лигети: один раз в «Perpetuum mobile», а другой раз в каком-то еще произведении. А он, я это точно знаю, ничего из произведений Лигети, кроме «Авантюр», до 66 года не слышал, а эти его сочинения были написаны раньше.

Наша отрезанность от зарубежного авангардного рынка создает такое положение, при котором все, что у нас возникает, кажется заимствованным оттуда.

Что касается симфонии Берио, то ее я услышал в 1969 году. Запись была привезена Джоелом Шпигельманом, а сделана в Нью-Йорке. Моя же симфония была в это время по форме готова, и ее полистилистическая смесь, следовательно, задумана до моего знакомства с симфонией Берио. В 1968 году я написал

«Серенаду». Она явилась одним из источников симфонии. Там есть и вся та смесь, которая наблюдается во второй части — скерцо. Так что, на мой взгляд, какой-то параллелизм внешний есть, но концепционное различие очень большое.

Что касается учебы у них, то, наверное, так оно и есть. Мы многого здесь не знали. Кроме того, в каждом из произведений я уже не могу заставить себя повторить какую-то технику. Правда, есть и исключения, например, «Канон памяти Стравинского», повторяющий технику квартета. В основном же, я сейчас не могу уже почему-то сидеть и вычислять. Поэтому Реквием написан совершенно новым для меня языком. С другой стороны, в симфонии полным-полно точных вычислений. При этом принципов вычисления несколько: серия, прогрессия (которые видны в интервалике, расширяющейся и сужающейся, плюс координация огромного количества голосов, которые, если их не вычислять, могут стать «анархическими»), и, наконец, третья часть, вычисленная не меньше, чем «Пианиссимо», — здесь применен третий принцип — это совершенные числа.

— Вы рассказали об определенных технологических контактах со стилями Стравинского, Лигети, Берио. Но в ранних Ваших сочинениях, а отчасти в Симфонии и Квинтете ощущается и некоторая интонационная взаимосвязь с музыкой Шостаковича, и даже родство драматургических концепций. Что бы Вы могли сказать по этому поводу?

— Было время, когда эти связи возникали сознательно, — я любил очень Шостаковича, следил за тем, чтобы многое было сделано так же, как у него. Потом мне стало казаться, что у Шостаковича нечему учиться, нечего брать. Но вот что осталось, так это драматургический принцип его концепций с кульминациями и нарастаниями, с контрастами тем, динамические репризы. И может быть, в симфонии есть что-то от типа симфонии Шостаковича, не от языка, а именно от типа. Все-таки вторая часть тоже скерцо и тоже гротеск, все-таки центр всего развития — финал, где все распутывается. Недавно опять появилось какое-то внешнее влияние в самом материале. Так в «Прелюдии памяти Шостаковича» — это образовалось, конечно, естественным образом, поскольку произведение посвящено именно Шостаковичу. Есть и что-то похожее в квинтете, в его концовке, в типе контрастов, в образах музыки. (Квинтетом я занимался тогда года три-четыре. Шел он очень туго, и закончил я его этой весной) 1976. — *Д.Ш.*).

— Случайны ли были ладозвукорядные связи с музыкой Шостаковича, ее отдельными гармоническими закономерностями в Вашем первом скрипичном концерте?

— Эти связи есть, поскольку я именно в те годы очень интересовался Шостаковичем. Там и тема третьей части очень напоминает вторую тему из первой части его скрипичного концерта. Писалось все это в 56–57 годах. Только что были сыграны многие из его давно не исполнявшихся произведений (скрипичный концерт, 10 симфония), и все это очень повлияло на меня в тот период.

— Возникают при прослушивании первой скрипичной сонаты некоторые ассоциации и с прокофьевскими образами. Например, во второй и четвертой частях. Я имею в виду вальс на пять четвертей с неожиданными остановками, «замираниями». Здесь, по-моему, есть что-то и от образа Меркуцио, исполняющего свой последний, предсмертный танец.

— Да. Пожалуй. Там даже есть и мотив разложенного квартсекстаккорда, напоминающего начало темы «просыпающейся улицы».

— И там же Ваш любимый аккорд с тритоном и большой септимой. Это одна из Ваших «интонационных росписей»?

— Верно. Но чаще с еще одним звуком. В общем аккорд номер один из хрестоматии Юрия Николаевича Холопова. Я и сейчас им пользуюсь.

— С кем еще, кроме уже названных композиторов, Вы видите общее в языке своих произведении более позднего периода?

— С огромным количеством.

— Как бы Вы связали такую общность с понятием «традиция»?

— Что касается общего понимания традиций, то мне кажется, что композитор не должен думать об этом. Как только он задумывается над вопросом — какой у него стиль, — то он ограничивает себя, становясь академичным. Тут надо понимать, что как бы человек не старался казаться оригинальным, все равно ему это не удастся, все равно он впишется в какую-нибудь традицию, обнаружит какую-нибудь преемственность, так зачем ему об этом думать. Но, с другой стороны, отрицать традицию как таковую, поносить предков, не интересоваться тем, что делали другие, ни в коем случае нельзя.

— Вам приходилось с некоторым как бы «опозданием» видеть в своих произведениях подобного рода преемственность?

— У меня не было осознания своей принадлежности к какой-то традиции. Скажем, к традиции шостаковического драматического симфонизма. Но на расстоянии, если обратиться к прошлым сочинениям, то я вижу неизбежную зависимость от того типа эмоционального мышления (кульминации, динамические репризы, вообще динамический тип формы),

которое характерно для традиции, именуемой «Шостакович». Хотя, конечно, у меня есть сочинения, где этого нет совсем.

— Традиция может пониматься и локально, и широко. Есть и специфические традиции — чисто музыкальные — во взаимоотношениях композитора с его предшественниками, есть более объемный и глубокий пласт — традиции данной национальной культуры, духовного сознания данного народа. Как бы Вы охарактеризовали свое творческое кредо в этом плане?

— Это для меня очень сложный вопрос. Мне кажется, что эти вещи проявляются независимо от желания и намерения. Допустим, Скрябин. Как бы он ни старался быть похожим в юности на Шопена, а позже на Вагнера, как бы ни старался оторваться от реальной жизни, увлекаясь теософией, думая о судьбах мира, тем не менее, он остался типично русским национальным явлением. Я думаю, что здесь не столько кровь и национальность решают проблему, сколько психологический климат, в котором человек живет. Он и есть его национальное лицо. Поэтому Малер остается точно так же немецким композитором и еврейским, а Гендель — английским.

— А какую роль при этом Вы отводите фольклору?

— Я придаю, конечно, фольклору большое значение и считаю, что профессиональная музыка находится в вечной погоне за той полнотой выражения мира, которая есть у фольклора, хотя там это выражение мира — явление бессознательное. Ведь все, что происходит, может происходить на разных уровнях: на сознательных и бессознательных. И на бессознательном уровне в фольклоре есть все, что бы потом не появилось в профессиональной музыке. Фольклор, на мой взгляд, — это пример искусства, которое не заботится о впечатлении, нерефлексивно, неконструктивно (я хочу сказать, что конструкция, которая, конечно, в этом искусстве все же есть, сама по себе не губит его) и столь сложных отношений со слушателем, как профессиональное искусство, оно перед собой не ставит, их там нет.

— А каково место фольклора в Ваших сочинениях?

— С фольклором у меня сложные отношения. С одной стороны, у меняя нет какой-то личной возможности привиться к определенному национальному дереву: я не русский, а полунемец, полуеврей, родина которого — Россия. Привиться ни к русской, ни к немецкой традициям в откровенных их проявлениях я не хочу, чтобы впоследствии не извиняться за то, что я не русский. Не хочу делать вот таких извинительных уступок. Мне кажется неестественным и неорганичным, когда обрусевшие нерусские становятся показными патриотами. Иначе

говоря, на этот вопрос я не могу дать однозначного ответа с такой стороны.

— Альфред Гарриевич, а где корни Вашего генеалогического дерева?

— Мои немецкие предки приехали сюда еще при Екатерине II, а что касается еврейских предков, то они жили в Прибалтике, а потом в Германии и с 26 года в России.

С другой, чисто музыкальной стороны, материал, связанный с фольклором, меня интересует, хотя прямых цитат я использовал не много.

— Не могли бы Вы назвать произведения, в которых они встречаются?

— Мне приходилось использовать их в кантате «Песни войны и мира» (русские темы). Однако это произведение я не люблю, поскольку оно достаточно официальное сочинение и поверхностно сделанное по форме, в общем, излишне академическое. Недавно я ввел славянский церковный гимн в один из своих «Гимнов», а в третьем из них сделал стилизацию под нормы многоголосия знаменного распева. Кроме названных сочинений, можно связать фольклорные традиции и с темой «барыни» в Первой скрипичной сонате, где, однако, эта мелодия «прилажена» к серийно-додекафонной технике и обусловлена в своем появлении драматургическим контрастом. Что касается темы «кукарачи», о которой Вы говорили, в финале сонаты, то здесь я думал не о цитировании, а больше о создании низменной эстрадной сферы. В Реквиеме есть интонационные связи с грегорианским хоралом, который я, кстати, использовал и в симфонии. В киномузыке и музыке к спектаклям подобные элементы фольклорности встречаются значительно чаще, но вне этой сферы больше прямого цитирования, пожалуй, нет.

Часть вторая
Творчество

Первый концерт для скрипки с оркестром

(1957 год)

Концерт писался на четвертом курсе консерватории, в 1956 году. Вторая редакция связана, в основном, с переинструментовкой и с переделкой скрипичной партии (здесь мне очень помог Марк Лубоцкий, который основательно переработал партию скрипки и оркестр). Причем переделкой оркестровой партии я занимался два раза — оба в 1962 году.

— Почему потребовалась такая переработка материала?

— Еще в первый раз на репетициях мне многое услышалось как неудачное, но тут Лубоцкий неожиданно порезал палец, и вся работа остановилась. В результате я смог основательно заняться концертом во второй, а точнее, уже в третий раз.

В концерте четыре части: драматургическое аллегро (Allegro ma non troppo), скерцо (Presto), медленная часть (Andante), финал (Allegro scherzando). Очень сильное влияние Шостаковича и, в частности, его скрипичного концерта. Наиболее интересна для меня тема первой части с ее бесконечной мелодией, которая содержит в постепенном подъеме модуляцию из ми-минора к ми-бемоль. Тему я сочинял месяц одноголосно. Остальной материал концерта кажется мне несколько ниже этой темы, так что я, очевидно, не сумел из нее что-то сделать. Наиболее интересным в окончательной редакции кажется противопоставление солиста и контрабаса в финале и тембровое соединение бас-кларнета, трубы, флейты-пикколо и гобоя.

— Идея конфликта скрипки и контрабаса затем находит себя и в Вашем Втором концерте.

— Да, но здесь она раскрывается только в финале. Кроме того, удачной оказалась сама идея не концертирующего соревнования солиста и оркестра, а конфликтного их сопоставления.

— Когда впервые прозвучал Первый концерт?

— Вторая и третья части игрались в тот период, когда я был еще студентом консерватории (скрипач Куньев). В полном варианте играл концерт Марк Лубоцкий, а дирижировал

Геннадий Рождественский — в 1963 году. Исполнение шло не на эстраде, а в трансляции по радио и с его же большим симфоническим оркестром. (Дата трансляции — 26 ноября. — Д.Ш.)

Оратория «Нагасаки»

(1957–1958 гг.)

Это дипломная работа, сделанная на пятом курсе консерватории. Жанр был назван не мною, а определен сверху. Я не хотел писать, тем более, что и не любил этот жанр, но так как все равно был вынужден подчиниться, то собирался сочинить кантату на стихотворение Слуцкого «Кельнская яма» (оно есть в альманахе «День поэзии» за 1965 год). Голубев не одобрил это стихотворение. В том же сборнике было другое: «Нагасаки» Анатолия Софронова — очень бледное и очень плохое, на которое Голубев, тем не менее, и посоветовал мне написать музыку. Я отказался и довольно решительно, однако несколько позже я еще раз вернулся к стихотворению и решил, что хотя стихи неудачные, но тема может позволить многое, и поэтому стоит попробовать написать ораторию.

Текстом первой части было стихотворение Софронова («Нагасаки — город скорби». — Д.Ш.), которое взято неполностью. Музыкальный материал в основном обращен к прошлому: репризная форма, традиционный в своей патетике c-moll, почти баховская полифония, но с не баховской гармонией, ритмическая регулярность и тому подобное. Вторая-пятые части строились на стихах из сборника японских поэтов — небольших и изысканных. Принадлежали они частично старым, частично новым мастерам.

— *Кому именно?*

— «Утро» — Симадзуки Тосон, «На пепелище», «Будь вечно прекрасной, река!» — Енеда Эйсаку.

Вторая часть напоминает лирический ноктюрн. (А.Г. Шнитке рассказывает здесь о шестичастной редакции оратории. В дальнейшем эта часть была изъята им из общего текста. — Д.Ш.) Третья — «Утро» — бодрая и дневная по ощущениям. Здесь много квартовости и света, ритмической зыбкости — в общем, почти пастораль. Четвертая часть по преимуществу оркестровая, и только в конце вступает хор со словами «В этот тягостный день». В оратории — это все, что олицетворяет собой смерть с ее безжалостностью, жестокостью, дикую в своей бессмысленности,

то есть все античеловеческое, ужасное и страшное.

— *А что здесь оказалось для Вас наиболее интересным в техническом аспекте?*

— Пожалуй, и больше всего, отдельные тембровые решения. Например, довольно жуткое по своему звучанию глиссандо тромбонов, которые непрерывно смещаются по семи тональностям и своим воем напоминают устрашающий гул авиационных моторов. В смешении же с дрожанием струнных и общей ритмической вакханалией это создавало очень пугающую по тем временам атмосферу.

Пятая часть — «На пепелище» — основывалась на текстах двух стихотворений современных японских поэтов, написанных после атомных взрывов. Здесь удачным, по-моему, оказался такой тембровый прием, когда электрическая пила как эхо уносит с собой женский голос — все вокруг мертвое, и эхо тоже неживое, нечеловеческое.

А финал был написан без текста и лишь позднее был подтекстован Георгием Фере — сыном композитора Владимира Георгиевича Фере. Здесь текст чисто дежурный, плакатный, но свою функцию он более-менее выполнил («Солнце мира». — Д.Ш.).

Таким образом, в оратории оказалось шесть частей, и в таком виде все это было сыграно на дипломном экзамене в четыре руки на рояле Карамановым и мною. Свиридов, который был председателем комиссии, очень заинтересовался этим сочинением и написал статью в «Советской музыке» о дипломниках, отметив среди других сочинений и мою ораторию. После этого меня вызвали в секретариат на прослушивание, поскольку предполагался молодежный пленум, где ораторию могли бы сыграть. Однако на секретариате все было разругано по первому разряду абсолютно (осень 53 года). Мне казалось, что дальнейших шансов произведение не имеет, но тем не менее на радио (передача на Японию) им все-таки заинтересовались как темой и весной следующего года сумели записать.

— *Когда это произошло?*

— В июне пятдесят девятого.

— *В чьем исполнении?*

— Хор Птицы, а дирижер Жюрайтис. Вторая часть, по соглашению со мной, была изъята, как чересчур камерная, и я, в общем, не жалею об этом.

— *А как сложилась судьба этой записи?*

— Запись в конце 59 года представлена в Союзе композиторов с расчетом показа оратории на пленуме «Музыка и современность» (66 год). В Союзе произведение было встречено

по-разному: одни — одобряли, другие — нет. На пленум произведение попало, но исполнялось в записи, а не «живьем». С тех пор оно нигде не фигурировало. Как-то его передали по радио целиком (лет пятнадцать назад), и больше оно не исполнялось.

— Как Вы оцениваете значение оратории для своего творчества в те годы?

— Произведение было для меня, очевидно, очень важным и было написано совершенно искренне. Единственно не нравившиеся мне уже тогда моменты связаны с финалом, который отличался каким-то формально-активным характером, порожденным чрезмерным количеством фугато разного плана. Вообще, подобная фугатность отличает все сочинение, но финал стал из-за этой чрезмерности наиболее формальным. По моим ощущениям — это сочинение было тогда «левым». Таким оно казалось Союзу и таким казалось слушателю. Из «левого» там была линеарная тональность и атональные эпизоды, строившиеся на многозвучных аккордах. Причем, это были не столько атональные, сколько микроладовые структуры — нагромождения бартоковского или шостаковического типа.

Кантата «Песни войны и мира»

(1959 г.)

Кантата писалась в аспирантуре на первом курсе. Состав: сопрано, смешанный хор и симфонический оркестр. Это был заказ Союза композиторов, который предусматривал современную тему. Практически весь музыкальный материал выстраивается на основе различных народных песен, за исключением одной в четвертой части.

— Эти песни были уже известны Вам до начала сочинения кантаты?

— Нет. Я нашел их в кабинете звукозаписи с помощью сотрудницы студии Светланы Пушкиной и отобрал те, что казались ладово наиболее интересными и тематически подходили к общему замыслу произведения.

— А текст?

— Его сочиняли позднее Анатолий Леонтьев и Андрей Покровский. В кантате четыре части. Вступление к первой содержит тему. которая впоследствии становится кульминацией финала — его конец. Первая часть — для сопрано и оркестра (Moderate). Тема лирическая. Текст к ней был сочинен Леонтьевым по написанной музыке. Содержание его связано с

войной и милым, который должен с этой войны вернуться и так далее. Вторая часть — Allegretto — построена на двух народных песнях: одна, по-моему, «песня 27 дивизии» — не очень типичная, с синкопами, маршевая; вторая — «Как родная меня мать провожала». Текст был сочинен Покровским и опять же другой — батальный. Третья часть содержит прекрасную тему: «Захотел мальчик жениться», но и здесь текст новый — «Ой, да сердце, горько сердце стонет» — плач по погибшим (Andante), слова Покровского. Она необычайно интересна в ладовом отношении. Я до сих пор не могу найти ей однозначного в этом плане определения, скорее всего, здесь есть какая-то ладовая двусмысленность. Звукоряд ее: до-диез, ре-диез, ми, фа-диез, соль-бекар, но в определенный момент этот соль-бекар превращается в фа-дубль диез, соль-диез, ля, си и так далее. Часть написана для смешанного хора. Четвертая часть — Listesso tempo — («Отгремел ураган в небе родном». — Д.Ш.) содержит две народные песни: основная (в си миноре) наподобие колядки-обрядовой песни с повторяющейся формулой; вторая песня сочинена мною и напоминает по переменности размера, по гармониям Орфа. (Вообще, в самой кантате его влияние определенно проявляется.) В эпилоге проводится та же песня, что и в начале кантаты, широко распетая в унисоне с несколько свиридовским оттенком.

Говоря откровенно, я это произведение не люблю. Оно мне кажется совершенно не самостоятельным и самым худшим из моих сочинений, но тем не менее именно оно было лучше всего принято Союзом композиторов. Некоторое время его даже играли, печатали, и это был момент самого хорошего отношения ко мне со стороны официальной.

Оркестровая «Детская сюита» в шести частях

(1960 г.; 2-я редакция — 1964 г.)

Это шесть фортепианных пьес. которые затем были оркестрованы для малого состава, а записаны и куплены детской редакцией радио.

— В чьем исполнении?

— Оркестр Большого театра под управлением Жюрайтиса. В них отчасти выполнены некоторые формальные задачи. Например, в одной из пьес одна рука играет только на белых, а другая — только на черных клавишах, задача довольно простая, но решалась она не в виртуозном плане, а в мелодическом.

Серьезно к этим пьесам я не отношусь, и мне они кажутся малосимпатичными.

Фортепианный концерт

(I960 г.)

Три части: Allegro, Andante, Allegro. Исполнялся до сегодняшнего дня только один раз пианистом Леонидом Брумбергом и вторым оркестром Радио под управлением Бахарева. В этом же составе был записан, но не печатался.

Концерт сам по себе традиционен: с токкатной первой частью; несколько классической медленной, условно трагической второй частью (трагической в кавычках) и моторным финалом. Я увлекался в этот период Хиндемитом — отсюда квартовость и линеарность гармонической структуры. Из ладово интересных для меня моментов осталась гамма тон-полутон с опорой не на уменьшенный септаккорд, а на входящие в ее состав кварты и квинты и на аккорд номер один из книги Холопова (тритонсептаккорд большой. — Д.Ш.). Это то, что встречается в моих сочинениях и до сих пор.

«Поэма о космосе»

(1961 г.)

Написана в 61 году. Не исполнялась. Сочинена по заказу Министерства культуры. Сжатый цикл: медленное вступление и заключение, в середине — аллегро с медленным эпизодом в центре.

Что интересным осталось здесь для меня и как-то сказалось потом, так это аккорды, построенные из высоких обертонов вплоть до пятнадцатого и, кроме того, некий диалог tutti и органа, похожий отчасти на кульминацию в финале четвертой части симфонии. В крайних частях довольно удачно использованы электронные инструменты: эквадин (одноголосный вид электрооргана), кампанолла (многоголосный), терменвокс и многоголосный инструмент — камертонное пианино — наилучший среди них с прекрасными тембровыми возможностями; есть также и электрофортепиано. Все эти инструменты так или иначе основаны, как и всякий орган, на

включении определенного обертонового спектра, и мне было интересно связать вертикаль в оркестре с этими инструментами через использование в оркестре многозвучных аккордов из высоких обертонов.

Опера «Счастливчик»[2]

(1962 г.)

Заказ Большого театра. Либретто придумано двумя сотрудниками театра — Мариной Абрамовнои Чуровой — заведующей литературной частью театра и режиссером Ансимовым. Оно было очень приблизительным, то есть почти не содержало мало-мальски отточенного текста в диалогах, в том, что должно было петься, произноситься и скорее представляло собой некий сценарий, очень умело построенный в смысле общедраматургического развития, но очень слабый в литературно-текстовом отношении. Первоначально предполагалось, что это будет не столько опера, сколько спектакль, в котором бы, наряду с ее характерными элементами, нашли свое воплощение и определенные моменты мелодрамы, балета, пантомимы плюс кино, радио и другое. Конечно, при таком замысле музыка должна была бы проверяться в процессе постановки и, конечно, предполагала какие-то коррективы. Однако ничего из этого — по независящим от меня обстоятельствам — не получилось, и дело ограничилось только клавиром.

— *Сколько времени Вы работали над ним?*

— Я написал клавир оперы года за полтора.

— *А как складывалась ее дальнейшая судьба?*

— Были попытки как-то поставить эту оперу и дописать ее, но они ни к чему не привели. Театр ею практически не интересовался, да и слава Богу, что не интересовался, так как я вижу, каким сырым продуктом было это сочинение.

— *Но, очевидно, и в опере, как и в других Ваших ранних произведениях, все же было найдено и что-то интересное для Вас?*

— Да, конечно. Сочинение это оказалось для меня полезным и прежде всего потому, что в нем я впервые попытался столкнуть разные стили, сопоставив их по коллажному принципу и по принципу стилевого контраста — там применялись наслоения разных стилистических голосов.

— *Пожалуйста, несколько слов о сюжете.*

— Сюжет посвящен истории американского летчика Клода

Изерли, который участвовал в бомбежке Хиросимы: совесть человека заставила его спустя некоторое время потребовать над собой суда, но окружающие считали, что он просто сошел с ума, и в результате его упрятали в сумасшедший дом. Комплекс вины у него был очень острым, но никто не хотел этого понять.

Австрийский писатель Андерс, который писал о нем, сказал, что реагировать на ненормальную ситуацию ненормально — это нормально. Из двух «компаньонов», летевших с Изерли, один реагировал аналогичным образом, уйдя в монастырь, а другой оказался в «нормальной» реакции на произошедшее и преуспевал в обычной жизни.

— *Вы говорили, что показывали оперу Ноно.*

— Да. Ноно слушал ее в 1963 году и ему она явно не понравилась.

— *Почему?*

— Мы не говорили с ним об опере, но одно то, что он ее не дослушал — в конце первого акта (их всего два) посмотрел на часы и сказал, что должен уйти, — было определенной оценкой сочинения. Потом я понял, почему оно и не могло ему понравиться. Ноно — один из самых строгих композиторов в смысле стиля и, конечно, не принимал такой смеси. Кроме того, в опере была «порочная» идея: зло олицетворялось додекафонией, что давало некий контраст, но выглядело весьма наивным, поскольку зло не может быть привязано ни к каким средствам, как, впрочем, и добро (в опере оно тоже выражалось не диатоникой).

Прелюдия и фуга

(1963 г.)

Пьеса написана в 63 году, но составлена из материалов двух других, более ранних сочинений. В основе две серии: первая — это начало прелюдии, а также фуги — ее первая тема; вторая — появляется в Moderate прелюдии, она же — вторая тема фуги. Материал здесь в основном взят из написанного мною в 58–59 годах аспирантского квартета, который я не числю в списке своих сочинений, хотя он и был полностью закончен. Из его фуги сюда перешла большая часть экспозиции и интермедии. Вторая тема заимствована из оперы «Счастливчик». Там я также использовал фугу квартета, но добавил к ней еще одну серию, из которой и выведена вот эта вторая тема. Темы излагаются порознь, и фуга, таким образом, оказывается двойной. Их объединение происходит

только в кульминационной зоне, где вторая тема изложена аккордами, а первая мелодически. Из оперы взяты также «морзянка», появляющаяся перед началом фуги и в конце ее, и еще ряд элементов.

— Что это за эпизод в опере?

— Эпизод разрушения — двенадцатитоновая фуга, где «морзянка» была связана с самолетами, переговаривающимися между собой.

В опере я, к сожалению, поступил не очень тонко, связывая тональное с хорошим, а атональное с плохим. И когда я показывал ее в клавире Ноно, то он отнесся к этому крайне отрицательно, не дослушал оперу и ушел, уклонившись от всяких разговоров. Конечно, он не мог принять это примитивное отождествление атонализма и додекафонии с отрицательным, негативным, а тонального — со сферой положительного, и здесь я с ним сейчас был бы совершенно согласен, но вот относительно второго, что также вызвало его неудовольствие, — это вопрос о смешении стилей, то здесь я с ним, конечно, поспорил бы и в настоящее время. В опере была жуткая смесь стилей, варварская, однако, вместе с тем, для меня очень важная. Теперь я понимаю, что в 61 году я пользовался коллажем, соединением разных стилей, полиметрией и прочими вещами, которые применялись «по сценической надобности». Потом я отказался от этого и года два-три жил убежденным додекафонистом и сериалистом. И лишь затем, начав симфонию, я вспомнил об опере. И в этом смысле — техника полистилистики — опера была для меня очень полезна.

— В опере Вы нашли эти коллажные приемы интуитивно?

— Действительно, слова «коллаж» я не знал и услышал его только в 64 году от Пярта, который показывал тогда свой коллаж на Баха. В опере я воспользовался этой техникой, хотя и не цитировал, а стилизовал, и в этом она здесь безусловно предвосхищала симфонию.

— Где Ноно услышал Вашу оперу?

— Он знал режиссера Ансимова — автора идеи оперы и пришел послушать ее в Большой театр.

— Ставились ли Вами при сочинении фуги какие-нибудь специальные композиционно-полифонические задачи?

— Нет. Форма фуги свободная. Здесь есть экспозиция с ясным вступлением трех голосов, есть реприза с проведением обеих тем, но между ними никакой строгости в построении материала нет.

— Этот цикл исполнялся?

— В 64 году пьесу сыграл пианист Леонид Брумберг в Гнесинском институте на моем творческом отделении. Через несколько лет он записал ее на радио. Потом ее играл Фидлер в

ГДР.

— Как Вы сейчас относитесь к ней?

— Я не могу сказать, что эта пьеса мне нравится и что я очень рад, когда ее играют.

Первая соната для скрипки

(1963 г.)

Написана по просьбе Лубоцкого и им же исполнена впервые в мае 64 года. Он ее играл множество раз в разных местах. Исполнялась она и другими скрипачами (Фейгин, Политковский). Лубоцкий возил ее в Финляндию, в Ювяскюле, в 65 году. После этого он и дал заказ на Второй концерт для скрипки с оркестром.

Музыка для камерного оркестра

(1964 г.)

Это одно из самых строгих рассчитанных сериальных произведений. Серия здесь из тринадцати звуков. Число тринадцать было некой идеей сочинения: в каждой части по тринадцать разделов, и в оркестре всего тринадцать инструментов (пять струнных, клавесин, фортепиано, ударник и духовые). В произведении четыре части: первая часть — одни струнные, вторая — одни деревянные духовые; третья — клавесин, фортепиано, ударные; четвертая — все инструменты. Принцип построения музыкальной ткани — силлабический: есть какие-то импульсы, начинающие все, доходящие до определенного момента и затем кончающиеся, то есть какие-то волны, которые движутся независимо в отдельных голосах.

— А как решены другие параметры?

— Весь ритм был тщательно рассчитан по той системе, которая применяется в «Структурах» Булеза. Ритмическая серия так же, как и высотная, связана с числом тринадцать — в ней тринадцать разных длительностей. Используется она в различных вариантах. Правда, в третьей части есть и несерийные длительности, свободные от основной серии, которые связаны с фигурациями в виде «мелких» нот у фортепиано и клавесина.

С числом тринадцать связано содержание темпов во второй части сочинения — здесь их также тринадцать и они постепенно

сменяют друг друга.

— *Динамика?*

— Она не подчинена серийной закономерности.

— *Эта пьеса исполнялась?*

— Она была сыграна каким-то камерным ансамблем в Лейпциге в 67 году и записана там же на радио. В дальнейшем я больше не интересовался этим сочинением.

Музыка для фортепино и камерного оркестра

(1964 г.)

«Музыка для фортепиано и камерного оркестра» писалась в том же году, что и «Музыка для камерного оркестра», — в 1964. По технике они схожи. Но второе произведение более живое. Здесь три части: напряженная, но не очень быстрая — первая; медленная — вторая и быстрая — третья. Между двумя последними частями — большая фортепианная каденция. Она также сериальная, строго рассчитанная (серия, кажется, всеинтервальная, не симметричная, без тритоновой середины).

В сочинении применены интересовавшие меня в тот период некоторые формальные приемы. Например, одна и та же структурная модель, составленная из определенного ритма вступления голосов и их определенного числа, а также определенных интервалов, была мною реализована трижды, но на разном материале: во вступлении к первой части; затем, те же ноты, но изложенные совершенно иначе — гетерофонно, что было удобно для фортепиано — в каденции рояля, и эта же модель стала кодой сочинения, где та же структура дала уже не ноты, а глиссандо и кластеры. Во второй части есть очень интересовавший меня тогда прием, который условно можно назвать «деревом», имея в виду форму композиции. (До сих пор я еще не повторял этого приема, но, возможно, использую его когда-нибудь.) Ствол «дерева» — цепь транспозиций основной серии — как бы пассакалия, где тема меняет тональность и ритм; ответвления от него — ветви — это унисон, с которого начинается серия в новой транспозиции и движущаяся параллельно остальному развитию, а от этой «ветви» — свои ответвления, возникающие то гуще, то реже. В результате форма «дерева» была в произведении выполнена очень последовательно, выполнена на основе строгой серийной прочитанности, то есть абсолютно все исходило из цифрового ряда, и именно это, очевидно, для меня там самое интересное. В третьей части —

нечто аналогичное. Здесь остинатный бас, как в фуге. Исполняется он по очереди контрабасом и виолончелью — является опять же «стволом», стержнем, основой структуры, а поверх него прорастают краткие мотивы, линии, разные отдельные звуковые точки.

В общем, пьеса получилась динамичной и воспринималась довольно хорошо. Ее сыграли несколько раз: на «Варшавской осени» в 65 году, и тогда же она была исполнена Рождественским в Ленинграде, (два раза подряд) вместе с пианисткой Тальрозе. Это исполнение было очень удачным; затем где-то в США и потом в Бельгии на фестивале современной музыки в 63 году. В ГДР пьесу записали. Но сейчас я отношусь к ней несколько прохладнее, потому что она чересчур пересушена серийной догматической техникой, однако формальная идея «дерева» кажется мне до сих пор интересной.

— А в «Пианиссимо» нет отражения этой формы?

— Есть. Но это не столько «дерево», сколько сгущающийся пучок, — нет самого принципа ответвления.

— «Ствол» этого пучка — партия струнных?

— Да, там применяется прием застревания каких-то следов до конца движения, но самих ответвлений нет.

Форма «дерева» мне кажется очень перспективной в определенных драматургических направлениях.

Три стихотворения Марины Цветаевой

(1965 г.)

Цикл написан в 65 году. Впервые исполнен в январе 66 года в молодежном клубе Дома композиторов, но начат был раньше (первый романс в 64). Идея принадлежит Марку Лубоцкому, который посоветовал написать мне вокальный цикл для авторского отделения — май 64 года. Он же дал мне томик стихов Марины Цветаевой, и я выбрал три стихотворения: «Проста моя осанка», «Черная, как зрачок», «Вскрыла жилы».

Все это происходило в период, когда я написал два строго рассчитанных сериальных сочинения: «Музыку для камерного оркестра» и «Музыку для фортепиано и камерного оркестра». В то время мне показалось, что с этой техникой что-то не благополучно: претензии людей, создавших ее, достигали такого предела, что можно было подумать, будто бы это та техника, которая гарантирует сама по себе какое-то качество, то есть, если все, согласно ее правилам, очень точно рассчитать, то качество

будет идеальное и, если что-то не очень хорошо получилось, значит, это результат какого-то неточного расчета, но никак не недостатков самой техники. Я, когда сочинял эти произведения, исходил, очевидно, из этих представлений о серийной технике, но, написав их, почувствовал некоторое неудобство — мне показалось, что я написал некий новый, усложненный вид халтуры. Конечно, если исходить в сочинении только из расчета, то можно подменить настоящую творческую работу, связанную с неясностями, с мучениями, с непониманием того, как идти дальше и с нахождением истинных решений, то эту работу можно сделать вычислительной и поверхностной деятельностью рассудка; то есть, можно сидеть по десять, двенадцать часов в день за столом, тщательно подгонять друг к другу транспозиции серий, рассчитывать фактуру, тембры и все остальное и этим довольствоваться, полагая, что это и есть сочинение музыки, но, по-моему, это безусловное уклонение от той главной ответственности, которая лежит на композиторе и которая заключается в том, что все, что он пишет, он должен найти сам. Я не говорю сейчас о том, что должен найти нечто небывалое, новое, оригинальное — это ему, может быть, и не дано, но для себя лично он обязан найти все сам. Я не говорю сейчас и о том, что он не должен знать эту технику и не должен ею пользоваться, наоборот, он должен знать ее досконально и обязан всю свою работу подчинять техническому контролю, но не это должно быть главным, это должно быть только орудием, а не исходным творческим импульсом.

Вот эта неудовлетворенность, которую я ощущал тогда, может быть, не очень ясно, именно она привела меня к тому, что мне захотелось написать сочинение совершенно свободное как от технических догм серийной техники, так и технической инерции тональной музыки, — и вот эти романсы так и написаны. Конечно, это можно было делать, на первых порах только опираясь на текст, поскольку текст и создавал здесь форму: повторяющиеся строчки вели к аналогиям и в музыке, в тексте содержались смысловые кульминации, а следовательно, и музыкальные, и текст давал всему этому связь. Поэтому я не могу говорить, что в сочинении есть определенный вид техники и что оно тонально или атонально, оно написано именно свободно и, как бы, непроизвольно.

Что касается сопровождения, то и оно также связано с содержанием текста и в целом, и в отдельных даже его словах. Задача рояля, специально подготовленного для нетрадиционных приемов игры, здесь сводилась к созданию особого тембрового фона, который бы только подчеркивал, усиливал все, о чем

говорится в этом тексте, что стоит за каждым его словом. Сейчас я бы, вероятно, и не позволил себе такой безответственности в фактуре, стоящей на грани дилетантизма. Например, во втором романсе есть очень много вещей, сделанных весьма приблизительно, и не очень прослушанных, — это элементарные эффекты — в основном «ковыряния» во внутренностях рояля, — которые сегодня мне представляются наивными, малоинтересными. Но сейчас я уже не хочу вмешиваться во все это, потому что сделал бы здесь многое, безусловно, иначе.

— *Романсы создавались с расчетом на определенного исполнителя?*

— Нет. Я писал, не имея в виду никого конкретно.

— *Чье исполнение было первым?*

— Впервые романсы исполнила певица Светлана Дорофеева. Она в принципе пела очень хорошо. Единственно, что мне не нравилось, — это оперная аффектация и некоторая «роковизна»: низкое меццо, излишнее нажимающее на низкий регистр. Романсы затем исполнялись в ГДР, но там я их не слышал. У нас сейчас их исполняют Соболева и ее постоянный партнер Всеволод Владимирович Сокол-Мацук. Она поет особенно хорошо, гораздо тоньше, чем Дорофеева, хотя голос Дорофеевой был более ярким.

Импровизация и фуга

(1965 г.)

Это единственное из моих произведений, написанных по заказу Министерства культуры за последние пятнадцать лет.

— *В связи с чем возникло это предложение?*

— Приближался конкурс им. Чайковского, и перед ним устраивался смотр пьес, специально сочиняемых для участников конкурса. Среди десятка композиторов, которым такая пьеса была заказана, был и я. Написана без особых претензий: виртуозное полифоническое произведение со схемой, вполне характерной для пьес подобного рода — речитатив и ария, импровизация и фуга.

Фуга достаточно свободна в своем строении, я даже не знаю, сколько в ней точно голосов. Это скорее моторное сочинение с контурами фуги, нежели она сама, — вот тема, вот вторая или же первая интермедия, а на странице 4 (речь идет о рукописи. — Д.Ш.) еще одно изложение темы, но только второе, и это несмотря на то, что тема и так довольно долго длится.

— *Другими словами, — это такая же, скажем, фуга, как в*

Вашем квартете «Канон»?

— Да. И там и здесь свободная трактовка таких форм. В основе цикла двенадцатитоновая всеинтервальная серия. Она излагается в самом начале «Импровизации», где на ее основе выстраивается канон из 12 голосов, — здесь каждый новый голос — это очередное созвучие, включающее в себя все только что прошедшие тоны серии. Последний аккорд, таким образом, оказывается двенадцатизвучным. Из этой серии извлечены главная тема фуги и несколько других: раздел Vivo — первая; последний такт на третьей странице — вторая; третья, напоминающая «Аврору», — пятая страница. В конце фуги как реприза импровизации есть аккорды, повторяющие начальное проведение (они даны в виде кластеров на 12 странице). Решались здесь и кое-какие тембровые задачи. Так, в начале фуги нужно держать беззвучно кластер в левой руке, а всю тему играть обязательно правой и без педали — в результате возникает более тонкое накопление отзвуков, чем это происходит при нажатой педали — прием довольно известный, но мною тогда был использован в первый раз. Другой пример — речетативный пассаж в конце фуги (12–13 страницы. — Д.Ш.). Он должен исполняться на педали и образовывать звучание хаотических колоколов. Эффект «хромания» и апериодичности, возникающий здесь, связан с намеренной разбитостью материала на неравные группы, и его маскировать не надо. В кульминации происходит то же самое.

— Пьеса прозвучала на конкурсе?

— Нет. Ее никто не играл. Недавно — в 1975 году — я услышал ее в исполнении Владимира Крайнева в Большом зале консерватории. Он исполнял ее и в других концертах.

«Диалог» для виолончели и 7 исполнителей

(1965–1967 гг.)

«Диалог» написан по просьбе виолончелиста Хомицера. Вначале был сочинен клавир на оркестр — это один из тех редких случаев, когда я не представлял себе целиком звучания произведения. Он пролежал два года — с 65 по 67, и только весной 67 года я решил его дописать для ансамбля, в котором бы было всех инструментов понемногу. Струнные не включались, так как виолончель солировала практически в диапазоне и альта, и скрипки. Инструменты подбирались в основном те, которые по регистру не совпадают с виолончелью: труба, валторна, гобой,

кларнет, флейта, фортепиано и группа ударных (бонги, тарелки, там-тамы, вибрафон, маримба, колокола, деревянная коробочка, литавры. — Д.Ш.). В этом варианте произведение было исполнено на «Варшавской осени» в 1967 году — как раз после его завершения. Солировал виолончелист Цеханьский (концертмейстер симфонического варшавского оркестра и участник постоянно концертирующего трио), а дирижировал Чюменьский — ансамбль, очевидно, случайный, взятый из состава какого-то оркестра.

В это время я попытался найти какой-то новый язык, который бы был свободен и независимым от штампов традиционной тональной музыки, но не был бы столь же строго рассчитанным, как додекафонный. Здесь нет никаких специальных ритмических счетов, ритмических серий. Все возникло в результате тщательного вслушивания в импульсивный ритм, который внутренне проявлялся во мне, пока я сочинял это произведение. Что же касается нот, то все же в целом это произведение следует считать серийным, но свободно серийным. Есть группа из трех нот — секунда с заполнением — она является единственным материалом сочинения. За очень небольшими отступлениями — например, моменты, где виолончели удобно опереться на пустую струну или какой-нибудь пассаж у фортепиано — все остальное представляет собой сцепленные ячейки из этих трех нот, ну, конечно, на разной высоте. Эта группа, как мне кажется, очень распространена в современной музыке. У меня она встречается еще и в квартете, который начинается с тех же самых нот, и в некоторых других сочинениях. Кроме того, в «Диалоге» встречаются и как бы сжатые формы — малая секунда вверх и ход вниз на четверть тона — зародыш «Пианиссимо», то есть приложение одного и того же структурного принципа к разным интервалам.

— Как, по-Вашему, в «Диалоге» складывается процесс формообразования?

— В Каденции — форма волны: на вершине вступает оркестр, потом идет вся внутренняя часть — моторная, напоминающая сонатную форму и затем опять каденционная форма как импровизация с постепенным динамическим успокоением — реприза в самой Каденции. В целом же форма «Диалога» — сонатная и Каденция — вступление к ней. Побочная начинается как бы в зоне главной — та же тема, но уже в каденционно-сольном изложении. Далее — что-то вроде перелома к заключительной. Разработка также есть. Ее кульминация — момент, когда все инструменты как бы пытаются заглушить, забить своими репликами солиста — цифра 30, а его голос — это

уже внутренняя реприза сонаты. Она замыкается тихо на материале побочной — группы по три ноты и в гармоническом, и в мелодическом вариантах (фа-диез-ля-соль и другие). Четвертитоновые элементы до Коды больше не встречаются.

— Почему?

— Потому, что в быстрой моторной музыке они звучат неудачно. Правда, в «птичьем эпизоде» побочной есть четвертитоновые трели.

— Почему четвертитоновая микрохроматика применяется не у всех участников ансамбля? Это было обусловлено какими-то образно-драматургическими задачами?

— Нет. В то время я просто еще не знал, как можно сделать четвертитоновые элементы у других инструментов, не говоря уже о том, что в быстром темпе они прозвучали бы скорее как фальшь.

— А как, по Вашему мнению, воспринимаются четвертитоновые отношения в медленной музыке?

— Как момент какой-то внутренней неустойчивости. При хорошей игре — это должно восприниматься интонационно. В дальнейшем, я считаю, четвертитоновая техника еще разовьется. Не знаю только, как. Так ли, как это происходит в арабской или индийской музыке, или, как скажем, у Пенедерецкого в «Каприччо» для виолончели и оркестра, где четвертитоновость связана с серийными принципами.

— Идея использовать в «Диалоге» четвертитоновые элементы возникла под влиянием Пендерецкого?

— Нет. Просто при сочинении структуры в низком блуждающем регистре мне показалось каким-то плоским звучание только из двенадцати ступеней и я захотел наполнить полутоновые промежутки добавлением четвертитоновых интонаций.

Есть в «Диалоге» и моменты алеаторики. В основном это связано с небольшими повторяющимися мотивами в голосах ансамбля. Есть случаи, когда отдельные линии розданы «точечно» разным голосам.

— Намеренный пуантилизм?

— Да. Однако, в целом, нигде почти нет отступлений от микросерий, и всегда найдется законное серийное объяснение любому интервалу.

Весь ритм, хотя он изощренный и сложный, — это услышанное rubato. Больше так я не делал. Все rubato — ускорения, замедления — записаны в соответствии с мессиановской системой. Опорной группой в тонально-высотном отношении является группа «до-ре-до-диез». Ею же все и

заканчивается. Планы тональных транспозиций в серийных произведениях у меня всегда вычислены точно. Здесь же этого, в сознательном варианте, не было и скорее получилось как результат каких-то скрытых ощущений.

— *Виолончель в «Диалоге» в драматургическом отношении противопоставлена остальному ансамблю. И в этом плане возникает невольная аналогия с отношениями солиста и оркестра в будущем Втором концерте для скрипки. То же можно сказать, очевидно, и о принципе, согласно которому выстраивается гармония, фактура?*

— Да. Вероятно, такая аналогия возможна. Но в Концерте все же очень много серийных расчетов, которых здесь совсем не было. Что же касается других моментов, в том числе и самой идеи тембрового конфликта, то такая параллель здесь естественна.

Вариации на один аккорд

(1966 г.)

Предыстория здесь такая. Ирина Федоровна — моя жена — заканчивала в 1966 году Гнесинский институт по классу фортепиано и хотела сыграть что-нибудь современное на рояле. Я специально для ее экзамена и написал это сочинение.

— Почему у Вас возникла мысль именно о такой форме вариаций?

— Идея ограничения, проявляющаяся в том, что каждый звук может быть только в одной октаве, что один двенадцатизвучный аккорд разложен раз и навсегда и дальше остается только одно — «гулять» по этим звукам в поисках возможных при таком условии контрастов — эта идея показалась мне тогда интересной. Но сейчас мне кажется, что многое не получилось, много какой-то сухости. Я это сочинение не люблю, и для меня оно, как бы сказали критики, нетипично.

— Мысль о таком ограничении пришла к Вам от Веберна?

— Да, от его Вариаций — их второй части, но в остальном, например, в динамике формы или, скажем, идее полистилистического варьирования — она здесь как стержень проходит через все вариации — мои намерения были вполне самостоятельны.

Второй концерт для скрипки с оркестром

(1966 г.)

Концерт был написан по просьбе Марка Лубоцкого и ему же посвящен. Помню, что в 1965 году он ездил на фестиваль в Ювяскюле (Финляндия), где играл мою первую скрипичную сонату и вернулся оттуда с приглашением приехать на следующий год с новым произведением. Для этого случая я и написал свой второй концерт. Первое исполнение состоялось в 1966 году там же, в июле месяце: оркестр Радио Хельсинки, дирижер Фридрих Церха (венский композитор и дирижер). В Москве концерт прозвучал спустя семь лет, дирижировал Юрий Николаевский.

В основе серийная техника. Как и в квартете, ее анализ Вами сделан очень подробно. Есть здесь и ритмическая серия, связанная со звуковысотной по типу булезовского ряда. Вместе они проходят только в отдельных разделах концерта: с 17 по 19 цифру, с 21 по 26 и затем в финальном унисоне — цифра 61. Здесь, как и в других сочинениях, я стремился к тому, чтобы был какой-то звук, скрепляющий данную структуру, хотя и не был бы при этом обязательно тональным. Таким звуком стала нота соль — пустая струна у солиста.

Форма концерта зависит от двух вещей: с одной стороны, это процесс тематического ее решения, гармонического выстраивания, а с другой, — определенные темброво-драматургические идеи, связанные с конкретной сюжетной линией. Схематически — это сжатый сонатный цикл: начальная каденция — вступление; канон — главная партия; контрабас, фортепиано и «хаос» духовых (алеаторика, атональность) — побочная партия; затем, будто бы медленная часть с солирующей скрипкой; разработочный эпизод от 28 цифры с включением и хаотического раздела; с 32 цифры — маленькая каденция скрипки репризного характера, но это еще не реприза; с 35 цифры — второе анданте; с 41 цифры — настоящая реприза. Построена она не на главной теме, а на материале вступления, точнее, на их соединении — у скрипки — вступление, а в оркестре та фактура, которая была в главной партии; затем кульминация — 45 цифра, ее сменяет кода, которая одновременно является и финалом цикла. В ней впервые появляется новый — моторный — тип движения (48 цифра). В драматургическом своем содержании форма концерта, как я уже сказал, связана с определенной тембровой идеей. Она зависела от его скрытой литературной модели. Но это не программное сочинение, и использование такой модели мне просто помогало сочинять концерт. Я исходил из того, что литературные ситуации несут в своей форме те же

конструктивные принципы, что и музыка. И они, и музыка отражают лежащую вне жанров искусства форму, некую структурную закономерность, которая может быть воплощена в жизни, в литературе, в музыке. Поэтому я и счел возможным тогда использовать модель литературного сочинения в качестве модели музыкального. И сейчас моя позиция здесь осталась неизменной. Не надо только эту модель делать программой и не надо делать потому, чтобы не терять контроль над чисто музыкальной стройностью произведения — увлечение прослеживанием этой литературной программности может привести к потере нити чисто музыкального содержания.

Эта модель одновременно и литературная, и жизненная. Ею стало Евангелие, но имелась в виду только определенная ситуация, без отношения к какому-то конкретному евангелисту. Она определила и форму, и взаимоотношения солиста со струнными инструментами оркестра и вообще всю тембровую структуру произведения.

— *Солист, конечно, сам Христос, а струнные — его ученики?*

— Естественно.

Каденция — вступительная — лежит как бы вне формы. Она является вступительной медитацией. Если искать ей какое-то программное соответствие, то это, скажем, Христос в пустыне — то, что связано с ним в этот момент, но, начиная с цифры 8, все выстраивается уже в чисто сюжетную последовательность: собираются ученики Христа — скрипка играет тему, извлеченную из серии и непрерывно варьированную, но всегда в определенном ритмически оформленном виде — имитируют ее ритмически свободно. Постепенно их число увеличивается до двенадцати — двенадцатым вступает контрабас, который представляет собой антисолиста; в 17 цифре все струнные — контрабас еще не вступил — сходятся в унисон с солистом — он, так сказать, научил их данной догме — двенадцатитоновой серии — они ее усвоили. Однако контрабас, который вступает на последнем тоне этой серии (18 цифра), повторяет тему солиста, напротив, с постоянными искажениями, внося определенную фальшь в ее содержание, и темброво он окружен обычно не струнными, а контрастной группой ударных и духовых, то есть несет с собой некую деструктивную силу к солисту. Ощущение деструктивности здесь связано и с размытостью темы солиста, размытостью произвольного характера, и с атональным хаосом в гармонии духовых, и с их фактурной разбросанностью, неустойчивостью. Короче говоря, этот первый скерцозный эпизод возникает как образ, полный всяких злобных эмоций, как олицетворение Иуды и враждебной к христианам толпы; 21 цифра — все струнные

научены и повторяют серию (каждый в другой тональности), солист не нуждается в этом догматическом повторении и свободно «парит по разным этажам» образующихся в гармонии струнных одиннадцатизвучных аккордов, двигается по свободно извлекаемым из этих аккордов нотам (цифра 22) — это «тайная вечеря». В ее середине — речетатив о предательстве и вопросы (цифра 26); наслоения струнных — вопросы учеников, в одиночестве остается только контрабас (перед 27 цифрой); флажолет перед 28 цифрой — своего рода натуралистическая деталь — поцелуй Иуды; 28 цифра — взятие в плен Христа и всевозможные мучительные допросы — диалог солиста с духовыми и ударными; 31 цифра — это имитация толпы; 32 — последний отказ Христа от ответов; 33 — приговор толпы; 34 — повешение Иуды; 35 — шествие на Голгофу; 41 — распятие. (Вот здесь объясняется вступление, которое как бы оказалось вне сюжетного построения, — это предвидение всех последующих событии концерта, опережение их во времени, всеприсутствие во времени Христа.) 44 цифра — последние слова и смерть; 45 — землетрясение и другие стихийные бедствия; 46 — оплакивание, погребение; 48 — воскрешение. В соответствии с этим ходом событий складывается и сквозная тембровая идея концерта: до коды (48 цифра) выдерживается тембровая конфликтность — струнные, за исключением контрабаса, всегда с солистом, они его имитируют, дублируют, как-то поддерживают (в виде свободной имитации, гармонически), духовые и ударные всегда конфликтуют с ним — это короткие реплики диалога или какие-то хаотические фактуры, после коды начинается их фактурное и тематическое единство — все они подчиняются моторному движению, поддерживают его, а с 61 цифры сливаются в оркестровый унисон, в котором все инструменты излагают основную двенадцатитоновую серию. И эта же идея развития от предельного конфликта к итоговому объединению находит свое воплощение, естественно, и в тематическом материале концерта.

Струнный квартет

(1966 г.)

Квартет написан в 1966 году — том же, что и второй концерт. Был за год до этого заказан скрипачом Дубинским (первая скрипка бородинского квартета). Первый раз исполнен этим квартетом 6–7 мая 1967 года в Ленинграде. После этого они сыграли его на фестивале в Загребе и играли его очень много (раз

пятьдесят) в разных странах.

Это серийное сочинение, имеющее точно так же, как и концерт, какой-то элементарный центральный тон — до. Форма его частей — они идут без перерыва — выражена самими названиями: соната, канон, каденция. Единственное, что стоит подчеркнуть, — это то, что все эти формы не трактованы буквально. У сонаты нет репризы, но экспозиция и разработка есть. Функцию репризы выполняет кульминационное возвращение в конце квартета исходной темы с некаденционной фактурой — кульминация и есть реприза. Канон не содержит вообще точных имитаций. Точные имитации есть только в изложении главной партии, а в каноне они, как фальшивое эхо, — искаженные, варьированные. Я представлял себе во время сочинения канона некое имитирование, которое приводит ко все большему отклонению от того, что имитируется.

— Другими словами, идея, обратная концепции Второго концерта?

— Да. Вообще в этом квартете — в его форме — есть идея нарастающей деструкции. Первая часть фактурно и структурно сделана довольно стройно, Я стремился к тому, чтобы она сложилась более стройно, чем остальные. Канон носит растекающийся характер, размывающийся с фальшивыми тенями, отражениями (фальшивыми потому, что они содержат в отражении уже другие ноты). В коллективной каденции квартет трактован как некий струнный сверхинструмент со стереофоническим звучанием, с очень большим звуковым пространством, по которому «гуляют», импровизируют участники квартета. У каждого из них только отдельные фрагменты, сливающиеся в одно мелодическое целое. Все это непрерывно и движется по нарастающей от одноголосия к двух, — трех, — четырехголосной вертикали и так вплоть до аккордов из всех двенадцати звуков серии (цифра 51) — здесь пик динамического напряжения и реприза главной партии (довольно кратка). Но она уже не в силах остановить нарастающую деструкцию, и в 52 цифре образуется тщательно рассчитанный хаос. При прослушивании ее возникает ощущение алеаторического звучания, хотя все и очень тщательно просчитано. Правда, бородинцы не играли этот момент очень точно, делая некоторые отклонения: во-первых, они переносили очень высокие ноты на октаву ниже; во-вторых, иногда не были так синхронны (в основном по вертикали), как это предусматривалось текстом.

— Это допустимо?

— По вертикали — да.

В 57 цифре начинается Кода, являющаяся одновременно и

состоявшейся, наконец, репризой главной партии.

— Кто-нибудь еще исполнял это произведение?

— Какой-то квартет в США, кажется, «Бозар», но сыграли они его только один раз. Рекомендовал им этот квартет клавесинист Шпигельман который слышал его у нас. Исполнялся ли он еще где-то, я не знаю.

Серенада для пяти музыкантов

(1968 г.)

Написана в 68 году для ансамбля, организованного флейтистом А. Корнеевым — это коллектив солистов в недрах БСО. Вместе с тем я учитывал просьбу кларнетиста Л. Михайлова (и скорее это было для Михайлова, чем для Корнеева) просьбу дать им сочинение, где бы он солировал. Серенада была посвящена всем ансамблистам: Михайлову, скрипачу Мельникову, контрабасисту Габдулину, пианисту Боре Берману. Корнеевский ансамбль исполнил его на фестивале в Вильнюсе и Каунасе — это был один раз случившийся и более не повторившийся фестиваль современной музыки, причем международный.

Три части, ни на что серьезно не претендующих. Произведение танцевальное, развлекательное. Мне оно было важно своей помощью в работе над симфонией, как один из первых полистилистических опытов, и по технике своей — вот, например, эта полифония темпов во второй части Серенады — оно уже явно готовило симфонию. Есть эта техника в Серенаде и с самого начала — здесь все инструменты играют отрывки из разной моей киномузыки (танцевальной, песенной), они играются у инструментов без координации по темпам, а у ударника — все вроде бы в порядке, так как он подставляет какие-то формулы, которые записаны и внешне совпадают, казалось бы, с общим звуковым потоком — каждый играет свое с надеждой увлечь за собой остальных, но ничего из этого не получается; время от времени ударник прерывает игру ансамбля колокольными ударами, и так до середины. Функция у него двойственная — он выступает как перебежчик, как лицо двуликое: то он — с ними, притворяясь, что он — один из них, то он — вне этой игры — он их останавливает. Это дирижер в первой части. Во второй (Lento) все музицируют более или менее равноправно, а в финале — ближе к коде — у ударника опять эта режиссерская функция.

В основе структуры лежит серия, которая накапливается

постепенно к 10 цифре — одиннадцать звуков у колоколов и двенадцатый у контрабаса, причем число этих звуков увеличивается каждый раз на два — 3, 5, 7 и так далее. Вторая часть также строится на этой серии, но в очень свободном изложении. Здесь она тоже появляется не сразу — До, ре, до-диез, ми — у кларнета и фортепиано. В финале (Allegretto) на серии — все, включая и коллажные эпизоды. Тональности этих эпизодов, вернее не тональности, а первые звуки, поскольку в таком смешении большую роль играют опорные звуки, но не тональности, они — эти звуки — образуют аккорды, которые также выведены из серии. Есть в структуре еще и такая идея: первые две части образуют некий контраст, потому что серийная конструкция первой части замаскирована в алеаторике — мы слышим только, что это тональные коллажи, а во второй части она, напротив, раскрывается мелодически, то есть вполне самостоятельна и ощутима в интонационном отношении; третья часть — это опять жанр первой, но на серийной основе. В ней, кроме песенно-танцевального материала этой части, который появляется ближе к концу финала, с самого начала много импровизационности, есть элементы не то джаза, не то какого-то еврейского свадебного оркестра (правда, сознательных намерений в подобной направленности здесь не было, но колорит тем не менее такой) и есть коллажный фрагмент — это тоже ближе к концу — на классическом материале: тема Шемаханской царицы, вступление из «Патетической», темы из Первого фортепианного и Скрипичного концертов Чайковского.

Серенада слушалась хорошо. Выделения слухом каких-то мелодий практически нет — слышится только мелодическая «каша» с общим банальным содержанием каких-то отрывков. Этот образ банальности и есть то первое впечатление, которое возникает и было задумано при создании Серенады.

Форма здесь анализируется так же, как и во всяком другом неполистилистическом произведении. Это трехчастная пьеса: быстро — медленно — быстро. Построена на жанровой основе. Медленная часть (Lento) — типа ноктюрн — сделана как сольная каденция для кларнета и рояля. Очень важно здесь кое-что из тембрового решения: например, в б цифре, при нажатии педали на рояле, начинается «царапанье» рукой по струнам — все шире и шире — появляется гул, и в этот момент беззвучно нажимается несколько клавиш и снимается педаль — возникает новое звучание органного типа.

— Серенада исполнялась в последующие годы?

— Нет. Ее давно уже не играют.

Вторая соната для скрипки и фортепиано,

Quasi una sonata

(1968 г.)

Она была сочинена без конкретного заказа Марка Лубоцкого, но мне просто захотелось написать ее, в частности, потому что я не очень был доволен первой.

— Почему возникло такое решение и связанное с ним название сонаты?

— Мне представляется, что сейчас мы находимся в некой противоположной точке ситуации, в которой находился Бетховен. Он творил в период, когда происходил процесс нарастания организованности в музыке (если взять, скажем, сонатную форму, которая только что начинала откристаллизовываться от фантазии Филиппа Эммануила Баха), мы уже находимся на противоположной точке, в которой деструктивность достигла такого предела, когда формы могут быть выполнены приблизительно (я имею в виду их классические примеры), когда сама идея формы стоит под сомнением как некая неискренняя условность, когда сочинение может быть живым лишь при условии сомнения в форме, когда есть некий риск в форме произведения, если этого риска нет, то произведение не живое. Вот с таким отношением к сонатной форме, когда она требует ежесекундного завоевания и импровизационного обоснования нового, была написана эта соната. Отсюда и ее название «Quasi una sonata». Здесь все в этом смысле условно — нет почти материала.

— Что это означает?

— Ну, например; главная партия — здесь нет тематизма не только в традиционном смысле, но и серийного, так как нет серии, но есть некий образ, некое состояние, бутафория главной партии — нечто будто бы активное, но и только; связующая партия — Allegretto — есть — как раз второстепенные разделы обладают элементами традиционного тематизма, иначе, очевидно, вся бы структура рассыпалась; побочная — девятая страница, Moderato — тематизма опять нет — есть некое состояние прострации; заключительная — есть. Ее начало — это второе Moderato; разработка начинается в виде каденции (уменьшенный на фа-диез), построенной с учетом опыта каденции квартета — переброска от одного инструмента к другому. В разработке появляется связующая тема (Allegretto на

18 странице) и фрагмент из начала сонаты; реприза — 20 страница — это тремолирующий материал, который был в главной партии; затем возникает еще одна каденция, но тоже, как и все, бутафорская (нарисована графически) и, наконец, нечто вроде медленной части — Andantino, Lento, Andante, Moderate, Andante — цепь каких-то медленных эпизодов, которые опять же не образуют законченного целого; финальная фуга тоже quasi. Начинается не с темы, а с кодетты, как бы из середины. После «набирания» голосов идут опять остановки, «спотыкания» и «заторы» — нет полифонической фактуры, прорываются цитаты из разных авторов, происходят смены как бы возникающего движения, развития неожиданными остановками; замыкается все кодой (Allegretto на 34 странице), моторной по своему характеру, и именно в коде, наконец, утверждается окончательно, что истинно формообразующим моментом выступает не соната и не тематичность сонатного цикла, а сквозное мышление, основанное на других элементах — вот, что тема: трезвучие соль-минорное, уменьшенный септаккорд, пауза и «цитатность» — BACH, фрагменты из Бетховена и ряд других. Иными словами, настоящая форма произведения оказывается регулируемой вот этими традиционными элементами, которые, работая внутри квазитональной, квазиалеаторической структуры, бесконечно конфликтуя с ней, являются скрепляющими арками формы, ее опорой. Это, повторяю, трезвучия, уменьшенный септаккорд, его развитие и их соединение, BACH, цитаты. Вступительная каденция вообще представляет собой некий речетативный эпизод secco, перенесенный из оперы, ту же ассоциацию вызывают аккорды. Или, скажем, BACH, появляясь в основном виде впервые на странице 9 и здесь же от других нот, а затем в Andante (II страница: в хорале соединяются основной и ракоходный варианты), он затем используется для построения двенадцатитоновой серии (14 страница, партия скрипки), которая потом станет темой фуги (кажется, здесь нет звука «си»). На 19 и в начале 20 страницы тема BACH используется вместе с соль-минорным аккордом, огромными паузами, она же, как у Шумана, излагается бревисами на 24 странице и так везде — только это действительность, а остальное лишь видимость — на этом строится вся форма. В Andantino создается элемент какой-то народности, но это не цитата. Что это? Перевернутое BACH, его инверсия в виде вальсика вместо медленной части. Сам мотив разбросан по разным октавам. Затем этот же мотив в франковско-листовской гармонизации — некий свободный получетвертитоновый речетатив (25 страница), то же на 26 — это все псевдоцитаты — не Лист, не Франк, а только стилизация под

них. Дальше — в фуге — BACH становится темой (нижняя строчка, 26 страница), затем опять народные элементы, BACH, изложенное не полифонически (28 страница, партия фортепиано), и затем еще новые цитаты — бетховенская третья симфония — финал, его же фортепианные вариации ор. 35 (3 строчка на 28 странице) и одновременно внизу BACH, в адажио на 29 странице стилизация под Брамса (ноты извлечены из его фамилии — B, A, H — в немецкой записи фамилии есть H и Es). В senza tempo повторяются куски из первой части (паузы и аккорды). И, наконец, кода. Она повторяет все начало, но посаженное на вдалбивающий ритм, и затем развал, катастрофа. Конец — BACH в ракоходе и основном виде.

— *Мысль о тематическом значении пауз. Как пришла она к Вам?*

— Паузы имеют очень большое значение здесь. На них меня навел рассказ одного из моих знакомых о том, что в театре С. Михоэлса был поставлен «Макбет» таким образом, когда при нарастании общего напряжения до невыносимого состояния все вдруг застывало совершенно неподвижно с тем, чтобы после этого опять обрушиться и идти дальше. Вот эта идея внезапных пауз посредине нарастания показалась мне очень сообразительной и навела меня на подобный прием в сонате.

— *Что это за театр?*

— Театр — бывший еврейский, расформирован в конце 40-х годов, а сам Михоэлс погиб, задавленный грузовиком. Я театра не видел, но слышал о нем многое.

— *Кто был первым исполнителем сонаты?*

— Первое исполнение сделано Марком Лубоцким и Людмилой Едлиной в Казани в феврале 63 года. Я ездил на него. После она исполнялась несколько раз. Ее играли: Кремер, Фейгин, Мельников и Олег Каган, который исполнил произведение прекрасно в Большом зале (консерватории. — Д.Ш.). Наши музыканты вывозили ее и за границу. Есть также запись Сашко Гаврилова — болгарина, проживающего в ФРГ.

«PIANISSIMO…»

(1968 г.)

— *Какая программа легла в основу этого сочинения?*

— Рассказ Кафки «В исправительной колонии». Осужденного помещают в машину, которая состоит из части, удерживающей преступника, и верхней большой пластины, на которой укреплено

огромное количество стеклянных трубочек. Пластина непрерывно ходит и вибрирует в разных направлениях, нанося на кожу осужденного очень сложный рисунок — вначале на одной стороне тела, а через шесть часов — на другой. Преступник на первых порах воспринимает все как бессмысленную пытку, а потом он начинает понимать, что в этом есть, очевидно, какая-то закономерность и смысл — сам рисунок представляет собой сплетение огромного количества вариантов написания одного и того же, а именно той заповеди, которую этот заключенный нарушил. Заповедь эта обычно элементарная: не убий, не укради, и так далее. Где-то к концу двенадцатого часа осужденный начинает своим телом расшифровывать и понимать, что на нем пишется. В кульминационный момент, когда он это действительно понял, его пронзает шпиль насквозь, и тело падает в яму — чудовищная развязка.

Идея сделать сетку, которая вся представляет собой попытку сплести множество вариантов одной и той же мысли, и явилась в какой-то мере отражением содержания рассказа Кафки. Однако самой программности в пьесе, связанной непосредственно с этим рассказом, никакой нет, есть только оттуда идея множественного повторения одной и той же структуры, ее выяснения в самом конце — изложение серии уже на основе октавного звукоряда. Первоначально для прояснения этой идеи я хотел дать очень много голосов, а в кульминационный момент изложить двенадцатитоновую серию одним голосом. Была также мысль прийти к трезвучию, к какой-то гармонической формуле, но от всего этого я отказался и решил, что лучше изложить серию в равных интервальных пространствах и окончить октавой, тем самым добившись ощущения наибольшей ясности в подобном варианте изложения (это касается меди и дерева, но не струнных).

— Осужденный приходит к пониманию того, что на нем пишется к концу 12 часа, с числом 12 связано количество тонов серии, аналогично число скрипок. Находит ли оно свое отражение еще в чем-нибудь?

— Да, конечно. Например, в форме — это двенадцать как бы вползающих друг в друга вариаций, каждая из которых имеет свой интервальный ряд: все начинается с малосекундового у скрипок, затем большесекундовый — альты, в него постепенно входит малотерцовый ряд — это скрипки с альтами и так далее до чистой октавы на «до», то есть всего таких рядов тоже двенадцать. Что касается серийной организации структуры, то здесь идея заключалась в том, что сама серия, ее основная форма появляется только после кульминационной октавы и все, что

было до нее, — это с самого начала бесконечное блуждание в материале, выведенном разными путями из этой серии; все здесь движется как бы вне определенности во времени и пространства, но достигается такое состояние как раз благодаря точному серийному расчету, которому подчиняется также и ритм, и инструментовка, и, как я уже говорил, сама идея вариационного построения формы. Технически же это осуществлялось на основе приемов, которые есть у Булеза в его «Структурах».

— Кто был первым исполнителем «Pianissimo» и когда состоялась премьера?

— В октябре (19. — Д.Ш.) 69 года на Донауэшингенских днях музыки, а играл Зюдвестфункорхестер с дирижером Эрнестом Буром.

«Электронный поток»

(1969 г.)

Это мое единственное электронное произведение, если не считать отдельные опыты в киномузыке. Запись его происходила в музее Скрябина на приборе АНС (Александр Николаевич Скрябин. — Д.Ш.), который сделал инженер Мурзин. Я работал с АНС долго, практически больше года и чуть ли не ежедневно, но сочинил только одно это произведение.

— Как шел сам процесс сочинения? Направлялся ли он какими-то определенными задачами, знаниями возможностей инструмента или шел исключительно спонтанным путем?

— Нет, никак не спонтанным. Он возможен, конечно, но я шел точно рассчитанным путем. Там была попытка строго формализовать акустику и найти физическое обоснование диссонированию и консонированию. Например, брался обертоновый звукоряд, учитывался определенный коэффициент консонантности (октава, скажем, более консонирует, а фа-диез и си-бемоль менее, причем надо иметь в виду, что это темперированные звуки — еще более диссонантные, неустойчивые, смещенные), а затем я построил сочинение на том, что брал ряд консонансов, постепенно все более и более консонирующих, начиная от самого неустойчивого и идя к более устойчивым, и сделал его темой. В результате все сочинение было сделано как огромный канон. Он содержит цепь голосов, наслаивающихся один на другой с постепенным нарастанием. В итоге, когда все уже достаточно «завертелось» и мы слышим беспрерывно варьированные тон и его обертоны, то вся структура

начинает звучать в тембре хора. (На стекле можно рисовать так, что возникает именно хоровое звучание.) Постепенно набирается весь до-мажорный звукоряд, и в этот момент происходит своего рода обвал, то есть берется какой-то кластер, и все это «обваливается». Сам момент развала был нарисован на стекле спонтанно. Когда все рассеивается, то остается само начало пьесы, но уходящее как бы в обратную сторону, как бы к истоку.

— В «Pianissimo…» и здесь есть определенные совпадения в характере тембров.

— Отчасти да. И там и здесь происходит определенное наслоение, и момент наибольшей ясности есть самый критический, после которого начинается разработка.

— В «Pianissimo…» волна одна, а в потоке несколько…

— Да, но они друг друга превосходят и в этом есть некоторый мой просчет. По моему представлению, все это должно было расти и, кстати, если все это слушать в четырехканальном звучании, то есть так, как оно писалось, то оно звучит в общем несколько иначе.

Балет «Лабиринты»

(1971 г.)

Это была идея Васильева — танцора из Большого театра, который предложил мне написать такой балет. Идей у него было собственно две: одна — нечто вроде танцкласса, стилизованного и поставленного в юмористическом тоне, и вторая — лабиринты, которые запутывают людей и из которых они выбираются благодаря тому, что встречают друг друга. В балете два персонажа: Он и Она, и смысл последней части именно в их встрече.

Строение балета предполагает пять эпизодов.[3] Вначале герои в полном уединении. Затем они теряют друг друга, ссорятся. Вторая часть — это всевозможные жесткие взаимоотношения между ними. Третья часть — всевозможная монотонность и автоматизм буден, которые оплетают человека, — механическая такая часть. Четвертая — ужас, бред, Его галлюцинации, но все это возникает не сюжетно, а представляет собой как бы разные стороны сознания. Последняя часть — это лабиринты, взаимные блуждания и выход из них, благодаря встрече обоих героев.

— Вы лично знакомы с Владимиром Васильевым?

— Да, но нашел он меня, я не знаю какими путями.

Обратился же ко мне с просьбой о балете в 1971 году. Очень торопил меня с этим, так как хотел поставить его на Всесоюзном балетмейстерском конкурсе в начале 1972 года (планировалась постановка если не всего балета, то хотя бы части, но с тем, чтобы в дальнейшем поставить балет полностью). Танцевали на конкурсе А.Годунов и Голикова. В комиссии отнеслись к музыке очень плохо, так же, впрочем, как и к постановке. (Оба танцора получили премии, но не за эти номера, а за другие.) Васильева сильно ругали. Что касается музыки, — по-моему, она довольно пристойная, а в первой части вообще элементарная, — то, сидевший в комиссии Власов, наговорил по ее поводу все, что принято говорить в этих случаях про авангардизм.

— *А кто он?*

— Это композитор, оставшийся после В.Фере на посту члена различных комиссий, которые всю жизнь постоянно и возглавляет. Вообще это страшный человек. Он, помню, был дважды председателем комиссии по выпуску в консерватории и каждый раз кого-нибудь «прирезывал». Первый раз Леденева в 1953 году, а второй раз Арсеева Юру. Его он «прирезал» за отсутствие крупной формы, в то время как Арсеев принципиальный миниатюрист. Я думаю, что если бы ему попался Шопен или Скрябин, то он и их бы наказал за это.

Итак, был поставлен только один номер балета — первый, самый невинный. Музыку мы записали в Большом театре. И поскольку было ясно, что большого оркестра не собрать, то я инструментовал балет для струнного состава со всевозможными ударными и пианистами, рассчитывая на камерный оркестр Большого театра. Были расписаны голоса и разучена первая часть. Все остальное было проиграно только раз, очень приблизительно. С тех пор Васильев пытался еще что-то сделать для постановки балета, но ему категорически отказали. (У него была еще одна такая же история с композитором Чаргейшвили, лет за пять до этого случая. Он тоже специально для Васильева написал балет «Добрыня Никитич», очень симпатичный. Очевидно, у Васильева нет таких возможностей, которые необходимы для собственной постановки. Он может быть как угодно знаменит, но этого оказывается слишком мало, чтобы как-то пробить дирекцию. Он же водил меня и к Григоровичу, которому я сыграл балет, и, кажется, ему это сочинение понравилось, но…) Была осуждена, как я уже говорил Вам, и постановка, которая содержала свободные гимнастические движения, а не элементы классического танца. Вообще здесь была какая-то другая его поэтика.

— *Писалась музыка к заданной танцевальной схеме или,*

напротив, последняя создавалась к готовой музыке? Кому принадлежит сюжет?

— Была точная схема, правда, не потактовая, но отсутствовала схема формы. Было известно только, каков характер каждого из эпизодов, их длительность. Сюжет Васильев придумал сам. Не знаю, что навело его на эту мысль.

— *Как бы Вы охарактеризовали музыкальную технику в балете?*

— Она представляет собой некий свободный тематический атонализм во второй, третьей и четвертой частях, однако начало и конец тональны. Правда, эта тональность не имеет ничего общего с диатонической гаммой, она возникает только потому, что образуется цепь нанизывающихся больших терций, создающих эффект тональности.

Есть один момент, который здесь органичен, и, если бы зашел разговор о нем на исполнении, я бы выкинул его, — это маленькая псевдоцитатка, своеобразный реверансик в духе XVIII века. Он откровенно тонален. Остальное все не строго тонально, и только в первой части есть вот такие приближения к тональному и модальному движению.

— *Был ли этот эпизод запланирован Васильевым?*

— Он не был запрограммирован. Просто в середине первой части был момент неустойчивости и капризности, и мне показалось, что это уместно, но дальше он своего развития не нашел, и я решил это все выкинуть.

— *Применение тональной структуры было связано с какими-то драматургическими замыслами?*

— Нет, таких соображений не было. Это всего лишь, как я уже говорил, только своеобразный реверанс.

— *Вы употребили выражение «свободный тематический атонализм». Что Вы связываете с этим понятием?*

— Нет додекафонии, нет серии, а есть ладовое, усложненно ладовое мышление, где по чисто интонационным мотивам все складывается без расчета.

— *Вы лад понимаете как прежде всего интонационное явление?*

— Да. Есть определенная группа интонаций, тематическая группа мотивов, и из нее плетется вся ткань. Не образуется ни трезвучий, ни традиционно-тональных последовательностей, даже нет центра, вертикаль в основном секундовая, кластерная — это как бы попытка ввести кластеры в какую-то интонационную систему.

Двойной концерт для гобоя, арфы и струнного оркестра

(1971 г.)

Концерт был заказан мне в 1970 году для Загребского фестиваля 71 года гобоистом Хайнцем Холлигером и его женой — арфисткой — Урсулой Холлигер. Они должны были выступить с ним на этом фестивале. Вместе с ними в исполнении концерта принимали участие и солисты загребского ансамбля — прекрасный, кстати, оркестр.

Я написал концерт в конце 70 года. В начале 71 переписал его начисто. И в этом же году он и был сыгран на Загребском фестивале Холлигерами. Запись своего выступления они прислали мне позже. После Холлигер играл концерт еще в нескольких местах, и до сих пор встречаются какие-то исполнения. Мне, правда, больше слышать ни одной записи не удалось. В Москве он был исполнен в конце 74 года в Доме композиторов, играл наш гобоист Слава Лупачев, героически выучивший новую совершенно для него по технике партию в дне недели. Сыграл он концерт очень хорошо. Арфистка из ГАБТа, Наталья Шамеева прекрасная, но вот оркестр играл безобразно, то есть так формально, мерзко по звуку, так бессмысленно, что накануне концерта я собирался даже отменить исполнение. Ситуация была такая, что надо было в течение десяти минут решить: да или нет. Я несколько раз колебался туда-сюда и все-таки решил рискнуть, и они его сыграли. На концерте был Шостакович. Мое произведение приняли хорошо, мне много раз аплодировали, и я несколько раз выходил на сцену, но видел, что посреди аплодирующей публики сидел Шостакович, сложив руки на груди. Денисов, которого играли в концерте с сочинением «Жизнь в красном свете», был им принят, как говорят, с аплодисментами.

Первоначально я хотел дать название «Траурный концерт», но не имея в виду какого-то определенного человека. Просто получилось так, что в течение ряда лет умерло несколько моих знакомых и родственников. И вообще я начал замечать в то время то, к чему я сейчас, нельзя сказать, чтобы привык, но уже отношусь как к кошмарной неизбежности, что мы все время теряем близких нам людей. В то время я к этому никак не был готов. Я представлял себе некий траурный хор, из которого постепенно выделяются два солирующих персонажа: гобой и арфа — они постепенно начинают переходить от траурного пения к речитированию, к истерике, крику, к судорожному танцу и которые в совместной каденции, повторяющей, грубо говоря, всю форму, эмоционально выкладываются совершенно; после этого наступает кода, в которой они возвращаются к траурному

хоровому музицированию. В дальнейшем я отказался от названия «Траурный концерт» и, может быть, напрасно.

Что касается техники, то это не додекафонное сочинение. Все оно основано на использовании прогрессии. Такая прогрессия используется многими — это «решето Эратосфена» — ряд совершенных чисел: 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, то есть чисел, которые делятся только на единицу и на себя. Об этом ряде я знал и раньше, использовал я его также в первой части симфонии и в других ее разделах. Работая над ней, я общался в тот период с румынским композитором Виеру, который писал сочинение под названием «Эратосфеновое решето». Он использовал этот ряд как основу всего сочинения. Каждое совершенное число вызывало у него новый персонаж, все составные числа соответствовали эпизоду, где были сочетания персонажей, например: 1 — это персонаж А, 2 — В, 3 — Си так далее, а 4, в этом случае, будет два варьированных персонажа В, 5 — новый персонаж, б — это два, умноженное на три, то есть взаимодействие В и С. Его идея использовать не только совершенные, но и составные числа, заинтересовала меня, я применил ее, и так все и было в концерте выстроено. Была вычислена схема, каждому числу в которой соответствует определенная цифра.

— Вы имеете в виду цифры, проставленные в рукописи?

— Да, но, может, и не все там совпадает. Во всяком случае, этой схемы я придерживался. (Черновик схемы у меня есть.) Эти числа имели значение не только для формы, но и для количества голосов, для количества звуков во фразах, их длительности в этих фразах. С этой схемой связано и постепенное расширение интервалики, подобное тому, как это происходит в «Pianissimo…». Все начинается с четвертитонового ряда, затем появляются полутоны, в 4 цифре — целые тоны и так далее. Принцип расширяющейся интервалики здесь приводит не к октавам, как в «Pianissimo…», а к увеличенному трезвучию.

Весь материал — это ниспадающие, стонущие интонации от одной ноты до огромного количества нот, от вершины-источника вниз. Им противопоставлены встречные подъемы, перекрещивающиеся комбинации из двух линий и так далее. Форма — в традиционной трактовке — нарастающая, прогрессирующая вариационность. Вариации — каждая следующая больше предыдущей (больше цифр и, следовательно, больше тактов, линий). Тематизм — в традиционной трактовке — возникает только попутно, как новое и новое варьирование этой стонущей идеи. Интонация стона — это собственно и есть вся микротема, на которой выстроена музыка концерта. Кульминация формы в 28 цифре, где каждый участник имеет свой ритмический

рисунок. Реприза — 31 цифра — здесь также можно видеть нарастание голосов по прогрессии, и тут же ясно прослеживаются характерные интонации — плачи иногда с опеванием и возвращением, встречные линии.

— Что можно сказать об особенностях собственно гобойной техники в концерте?

— О новых приемах игры на гобое я имел в то время очень смутное представление. Я, конечно, о них слышал, но точно их себе не представлял, да и сейчас не всегда понимаю, как это делается. Они в основном были найдены Холлигером, и он прислал мне список этих «возможностей» своего инструмента. До этого они были предложены им Денисову, который писал в то время «Романтическую музыку» для гобоя со струнным трио. Мне же он дал такой список уже с добавлениями. Я в Концерте использовал почти все эти приемы, включая, например: пение при одновременной игре, которая окрашивается гобойным тембром; двойные флажолеты; трели двойными нотами, флажолетами; глиссандо; аккорды. Были использованы и кое-какие приемы новой игры на арфе, но здесь удался только один из них: глиссандирование по одной струне ключом для настройки (делается щипок, за которым следует глиссандо вниз ключом) — образуется воющий тембр, напоминающий звучание индийского ситара — мне это в концерте понравилось.

Когда я послал произведение Холлигеру, то ожидал, что он пришлет мне огромный список необходимых изменений, но он написал в ответ, что все это исполнимо, и сделал только одно-два изменения в своей партии, а в партии арфы приписал октавные удвоения в басу, поскольку без них она звучала слишком слабо.

Канон памяти И.Ф. Стравинского

(1971 г.)

Сочинение написано за один день. В 1971 году я уехал в Ленинград в начале июня, а приехал в начале августа и, как оказалось, дома меня уже полтора месяца ждало письмо с просьбой написать этот канон. Просьба принадлежала лондонскому журналу «Tempo». Канон предназначался для номера, посвященного памяти Стравинского. И я в первый же день заперся дома и написал его с тем, чтобы послать уже на следующий в Англию. Там он был напечатан в первом номере вместе с каноном Денисова. Нам было предложено два состава: один струнный и другой — флейта, кларнет и арфа. Денисов

избрал второй состав.

— У Вас была договоренность с ним?

— Нет, мы с ним не сговаривались.

Некоторые авторы избрали суммарный состав. Больше никакие условия не оговаривались. Существуют две редакции нотной записи Канона. В первой, как и в «Pianissimo…», ритмическая структура имеет линеарное выражение, во второй запись традиционная. Весь материал выстраивается из двух групп нот: группа звуков, входящих в имя, отчество и фамилию Игоря Федоровича Стравинского, и группа нот, не входящих в них. Вторая появляется по мере развития в качестве вскользь взятых нот, проходящих и тому подобных, — она как бы постепенно накапливается, то есть в каждом проведении их становится все больше, и так до тех пор, пока, наконец, не зазвучат все двенадцать. Ноты эти не берутся одновременно, а только звучат все вместе в музыкальной ткани. И с этого момента начинается реприза — все тоже самое, но в октаву (одно и то же звучит в четырех октавах). Октава стала возможной за счет расширения диапазона и за счет введения все большего количества недостающих нот. В конце все ноты опять сходятся, и последний аккорд, кроме исходной ноты «соль», — это четыре звука, недостававшие в начале Канона, которые здесь берутся одновременно.

— Сколько звуков включается в монограмму Стравинского?

— Десять — g, f, e, d, es, c, h, es, a, es.

— Здесь получается монограмма DEsCH и ротация монограммы Арнольда Шенберга AEsCH или Вашей собственной. Это было случайное совпадение или же намеренное желание как-то связать имена композиторов одной эпохи?

— Нет, ни в коей мере. Я как раз видел эти варианты и везде сознательно обходил их. Наиболее «опасные» здесь звуки «до» и «си» у меня всегда разведены и нигде интонационно не связаны.

— Сколько раз проходит монограмма Стравинского на протяжении Канона?

— Тоже десять раз, десятый — это реприза, о которой я уже говорил.

— Почему журнал обратился именно к Вам и Денисову?

— Не знаю. Возможно, они не хотели обращаться к тем, кого считали официальными композиторами. Может быть, не знали других фамилий, хотя такие композиторы, как Сильвестров и Грабовский заслуживают внимания, правда, их мало исполняют в Москве.

Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано

(1971 г.)

Была киномузыка к двум фильмам одного и того же режиссера Элема Климова. Фильмы: «Похождение зубного врача» и «Спорт, спорт, спорт». В первом фильме была идея «поселить» современных героев в старинную стилизованную музыку — это было в 65 году, когда сама идея не была еще так растаскана, как сейчас. Все было оркестровано под XVIII век, записано с клавесином, с группой солистов — скрипка и клавесин — солисты, а остальное, кажется, струнная группа. Мучались мы с доставанием клавесина. Выручил нас бывший здесь на гастролях со своим клавесином американский клавесинист Шпигельман — он согласился привезти его на студию и записаться. Из «Похождений зубного врача» взята пастораль, второй номер — балет и последний номер — пантомима. Два средних — менуэт и фуга — из другого фильма, они почти на одну и ту же тему: менуэт — это музыка, сопровождающая в нем девочку-гимнастку, — один из тех редких случаев, когда я музыку написал сразу (в 11 часов вечера позвонил Климов и попросил на завтра принести какую-нибудь «болванку» менуэта для того, чтобы смонтировать на него гимнастку, уже давно снятую, я принес, были изъяты некоторые «колена», оказавшиеся лишними, и в таком виде менуэт записали на рояле на студии, а затем в оркестре); а фуга — это эпизод, который построен на основной теме фильма «Спорт…» и сопровождал панораму болельщиков. Она существовала в фильме в двух инструментальных вариантах: холодный — с колокольчиками, челестой, маримбой и вибрафоном, а другой — с духовыми. Впоследствии Марк Лубоцкий попросил меня сделать что-нибудь педагогического характера для скрипки и фортепиано, и я решил собрать эти темы и сделать из них старинную сюиту. (Оттенки и штрихи я не проставил, поскольку он сразу увез произведение с собой в поездку, а когда вернулся, то сказал, что они — он и его постоянная пианистка Любовь Едлина — уже начали разучивать сюиту без них, то есть без моих, но, естественно, со своими.) Они исполняли ее не раз. Затем играли и другие.

Произведение представляет собой откровенную стилизацию, под которой мне и расписываться не удобно. Во время исполнения этого произведения, когда меня вызывали, я даже не выходил.

— Почему?

— Потому что оно «не мной» что ли написано — откровенная стилизация.

— Где состоялось первое исполнение?

— Не знаю, где-то в поездке. Играл он его десятки раз, в том числе и в Москве в Союзе композиторов, в Октябрьском зале. (Киномузыка была, соответственно, создана в 65 и 70, а сюита в 71 году.)

Форма традиционна, но в каждом номере есть по одной маленькой «кляксе» — «клякса» по отношению к старинному стилю. Например, в фуге — это синкопы — 3, 3, 2 — типичная танцевальная формула (танец не помню по названию), где-то есть секунды, не очень характерные трения голосов.

«Голоса природы» для 10 женских голосов и вибрафона

(1972 г.)

Это вокализ из музыки к фильму М. Ромма «Мир сегодня» (доделывали фильм Климов и Хуциев). Там есть тема, которая здесь буквально и воспроизводится, точнее, одно предложение этой темы. В фильме тема в основном гармонизована традиционно тонально, на четыре четверти, развита в оркестре и звучит сладко и лирично-созерцательно. В хоре мне — тема показалась все-таки интонационно приятной — хотелось выключиться из ее метроритма, то есть изложить тему как бы с многочисленными тенями, размыть ее метро-ритмическую четкость. (Под темой я не подразумеваю мелодическую линию, тема получится, если суммировать первые звуки всех голосов.) Возникает канон, размывающий очертания темы и создающий впечатление, что вы смотрите на одно и то же — мне хотелось создать ощущение полета — с разных точек (в фильме этот эпизод лег на момент съемок с самолета — это рельеф Анд, бегущие олени, земля, море — все как ощущение полета, при котором одно и то же видно все время с разных сторон — так, как будто бы это тема бросает какую-то тень на землю). Канон в одно предложение. Я стремился, чтобы он был точным до до-минорного трезвучия, а дальше есть сбои в ритме и некоторые отклонения у альтов из-за тесситурных соображений.

— *Как возникла мысль об этом вокализе?*

— Такой хор есть и в фильме, но в другой тональности. Когда я услышал фонограмму этой записи, мне показалось, что его можно извлечь оттуда и сделать самостоятельным.

— *Когда состоялось первое исполнение?*

— Кроме фильма, хор исполнялся коллективом Тевлина в 1973 году в Москве, кажется, дважды.

Симфония

(1972 г.)

Работал я над ней практически около четырех лет с 69 по 72, а исполнена впервые она была в 1974 году в Горьком местным филармоническим оркестром под управлением Геннадия Рождественского. Кроме этого оркестра, в исполнении симфонии участвовали музыканты из ансамбля Гараняна и Чижик.

С чего все началось, я не знаю. Что-то было. Были реальные факты. Скажем, в финале есть полифония разных похоронных маршей… В 67 году умер отец Марка Лубоцкого, и хоронили его на кладбище. День был очень жуткий. Сильная жара… Приехали мы на кладбище — Востряковское, — и только сняли гроб с машины — началась гроза. С покойником в грозу быть плохо, поэтому все были напуганы. За время грозы скопились еще две процессии с двумя духовыми оркестрами. Дождь закончился, и все потянулись в одно место, причем оркестры играли два разных марша одновременно — страшнее я никогда еще ничего нс слышал. Отсюда возникла эта идея объединения в финале нескольких похоронных маршей. Были и еще какие-то идеи, например, звуковые. Скажем, в конце первой части низкий педальный звук тромбонов — бесконечно звучащее ля-бемоль или соль, не помню…Летом 68 года мы прибыли в Переделкино, где рядом расположен Внуковский аэродром, и каждое утро был беспрерывным этот органный пункт — гул авиамоторов. И этот эффект я тоже хотел как-то использовать. Потом была и такая идея — скерцо с сочетанием стилей, с мгновенным переключением от барокко к додекафонии и обратно — тут вспоминалась серенада, написанная за год до этого; во-вторых, в кульминации, где все эти марши и танцы смешаны и звучит ля-бемоль мажорный марш, — здесь мне хотелось воспроизвести ощущения, которые возникают у вас, скажем, на площади, когда со всех сторон гремят репродукторы, орущие разную музыку, и когда из окон звучит разная танцевальная смесь, — причем я больше думал в тот момент не столько о психологической стороне, сколько об акустической, так как эта смесь звучит очень любопытно — иногда возникают очень странные совпадения, возникает удивительный контрапункт. Это было мною задумано до того, как я услышал сочинения Айвза (с ними я познакомился позднее, когда мне прислали альбом с его произведениями, в 70–71 годах), и несмотря на определенную похожесть, все это возникло независимо от Айвза. Кроме того, была идея

театрализованного начала — с поочередными выходами музыкантов и их вступлением в общее действо сразу, с ходу с каким-то своим материалом, и было намерение написать что-то, чтобы оно было посвящено Рождественскому, чтобы именно он продирижировал.

Что касается техники, то здесь вопрос довольно сложен. Там есть как традиционно тональный язык, так и тональные нагромождения коллажного типа, есть додекафонные эпизоды, есть строго рассчитанные сериальные эпизоды — это, в основном, вся третья часть, которая целиком рассчитана на основе единственной серии этого сочинения. Здесь были рассчитаны и ритм, и вступления, и все, что только можно было рассчитать. Есть, кроме того, вертикаль и какие-то интонационные интервальные линии, которые целиком выведены из каких-то прогрессий, а именно из эратосфенового ряда, то есть ряда совершенных чисел, которые делятся на себя и на единицу.

— *А почему Вы остановились именно на этом ряде?*

— Я давно интересовался прогрессиями. Если строго формализовать музыку, то одной серии и одного цифрового ряда, выводимого из нее, оказывается недостаточным.

— *Почему?*

— Во-первых, это очень скучно, во-вторых, этот цифровой ряд при переводе, скажем, в ритм, начинает казаться чистым капризом. Это происходит от того, что в нем не может не содержаться какой-то динамической закономерности, то есть в нем не будет накопления или статики, а будет рваность и бессистемность. Чтобы этого не было, я и заинтересовался прогрессиями. Вначале все это было на основе цифрового ряда — я пытался выстроить серию и цифровой ряд таким образом, чтобы они уже содержали в себе в сумме некую прогрессию нарастания. Потом я заинтересовался прогрессией как таковой — таким образом построен гобойный концерт и тоже на эратосфеновом ряде.

— *И все же, почему именно эратосфенов ряд?*

— Я помню некоторые свои несостоявшиеся произведения, построенные на основе, скажем, простого удвоения — это приводило к диким цифрам, и никакого результата не было. На основе прогрессий с простым прибавлением развитие оказывалось очень скучным. На основе ряда «золотого сечения» дикие цифры возникают также слишком рано, слишком быстро. Единственная прогрессия, которая обеспечивала нарастание постепенное, с меняющейся интерваликой, была прогрессия эратосфенова ряда. В тот момент, когда я занимался первой частью симфонии, я применял его в очень ограниченной мере —

скажем, думал только об его интервальном использовании — в результате получались довольно скучные аккорды и довольно скучные интервалы. К счастью, в этот момент в Москве находился румынский композитор Виеру. Он показал мне сочинения, целиком построенные на эратосфеновом ряде, с применением очень остроумной техники. Я не устоял от соблазна использовать ее в симфонии, правда, несколько иначе. Техника эта состояла в том, чтобы, кроме простых чисел, использовать и составные. Например: четыре — это два умноженные на два, шесть — три на два, восемь — это два в кубе, девять — это три в квадрате, десять — это пять, умноженные на два. Короче говоря, каждое составное число давало еще два других. Виеру использовал эту закономерность таким образом, чтобы каждое простое число было новым тематическим элементом, причем новым и в тематическом, и стилистическом значении. Под элементом понималось что угодно, но обязательно краткое, очень броское. В одном случае это могла быть цитата из «Лунной сонаты», в другом — фраза с произнесенными словами (сочинение было театрализованного жанра), и составные числа давали эпизоды — гибриды, где, скажем, эпизоды соответствующие пяти и двум, на десятке взаимодействовали. Эта техника мне понравилась, так как обещала бесконечную и вариантно прогрессирующую форму, поэтому я ее использовал и в гобойном концерте, и в симфонии. На этом строятся аккорды, мелодические линии, в частности, из этого сложным путем выведены ноты, написанные для начала, флейтовое соло из второй части, затем, например, кульминационный аккорд финала и все «распадение» в финале, где вычислены все аккорды, их разная интервалика (допустим, аккорды из больших секунд, из малых терций, из больших, то есть так же, как это было в «Pianissimo…»).

— Как это делалось практически?

— Бралась хроматическая гамма, к ней прикладывался эратосфенов ряд — получались одни ноты, если взять целотоновую гамму, то получатся другие, малотерцовый ряд — третьи и так далее. Если все это суммировать, то получается очень многозвучный аккорд, принцип которого не додекафонный, не тональный, и на слух его не сразу поймешь. Таким образом, расширяющаяся интервалика, регулируемая числовым образом через эратосфенов ряд, оказалась третьим типом применявшейся в симфонии техники.

— Коллажи здесь в основном политональные?

— Да, и основные их тональности — основные тона — тоже дают какие-то аккорды, как это было в Серенаде. Наряду с ними в создании аккордов принимают участие опорные мелодические

тоны, когда это одноголосное построение. Таким образом, мною была сделана попытка все в симфонии проформализировать и проконтролировать.

— Как, по-Вашему, складывается форма в каждой из частей?

— Первая часть — соната. Вступление — выход музыкантов, звуковой «базар». Затем вступление от до и главная партия в исполнении скрипок.

— В нее включена и ключевая реплика из первой части Вашей первой скрипичной сонаты?

— Да, и она же есть в финале.

Побочная партия — это общая сумятица, «толкотня» на ноте «соль», зона неустойчивости. Заключительная решена как суммирующая динамика. Разработка построена вся по принципу эратосфенова ряда на взаимодействии разных мотивов и их гибридов. Ее границы протягиваются до вступления бетховенской цитаты. Состоит она из двух разделов: первый — строго рассчитанный по ритму, с накоплением, второй — коллажный, хаотический. Реприза открывается именно бетховенским материалом, который тут же сменяется основным материалом части — главной партией. Побочная значительно разрастается. Из «толкотни» на одном звуке образуется речитатив трубы — это и есть побочная партия — она же кода части.

Вторая часть (Allegretto) — какой-то гибрид рондо и двойных вариаций.[4] Здесь есть cantus firmus типа concerto grosso в ре мажорной тональности, напоминающий по характеру несколько музыку стиля барокко. Cantus firmus двулик в своем содержании, раскрываясь то как барочный концерт, то как духовой марш. Ему противопоставляются контрастные эпизоды: два — додекафонные танцы (первый — вальс, второй — с бит-ритмом), третий — додекафонный марш. Эти три эпизода окружены четырьмя проведениями рефрена — двуликого cantus firmus с наслаивающимися на него отголосками тем — эпизодов. Затем возникает эпизод, решенный как каденционная игра. Его алеаторическая структура позволяет каждый раз находить новые варианты исполнения (в Горьком — это была совершенно свободная импровизация джазиста, в Таллинне — свободная импровизация скрипача и органиста. В нотах есть даже заготовленный вариант импровизации на случай отсутствия всяких джазистов). Музыканты импровизируют по предложенным им элементам. Дирижер импровизирует их вступления и взаимоотношения, динамику. Таким образом, получается как бы каденция для дирижера. Выполняя функцию четвертого эпизода, каденция сменяется основной темой — рефреном. Здесь вся жанровая музыка и барокко, и марш, все танцы смешаны, а в

кульминации вступает еще один — ля-бемоль мажорный — марш (его все почему-то принимают за популярную песню, но это музыка к спектаклю «Гвозди», написанная мною в 65 году).

Третья часть (Lento) представляет собой динамический треугольник наподобие «Pianissimo…», с наслоением и разрежением голосов на серийной основе. Ритм также серийный, но не микроритм, а макроритм. Серией определяется количество разделов, количество вступлений, количество вступающих голосов. Что же касается ритмического заполнения каждого такта, то оно строится по такому принципу: сколько бы ни было голосов в данный момент, а их там огромное количество, все время избегаются ритмические унисоны, все время происходит дробление на разное количество долей во избежание этих унисонов, во избежание ощущения тяжести на сильной доле. Таким образом, мною было сделано все, что возможно для уничтожения метричности.

Четвертая часть представляет собой вступление, построенное как разнообразный коллаж, начиная от всяких похоронных маршей и кончая Чайковским; затем следуют две цепи вариаций на «Dies irae» (первая цепь — здесь тема «Dies irae» запрятана в додекафонной технике и сама по себе не прослушивается, а лишь определяет деление ряда транспозиций серии на группы; вторая цепь — в ней цикл вариаций на «Dies irae» дается откровенно с гармонизацией, но также «пропущенной» через додекафонию); далее со вторым рядом вариаций сливаются два жанровых эпизода — один джазовый, а другой маршевый, — и после этого начинается кульминационная зона с вторжением материала из первой части — серия темы первой части — это одновременно и некая общая реприза всей формы; затем возникает хоральный эпизод (до-мажорный) и за ним собственно кульминация — последняя, — которая сменяется развалом всего построенного. Как определить эту форму, я не знаю.

— Расскажите, пожалуйста, о цитатах в коллажах?

— В первой части — переход к финалу из 5 симфонии Бетховена и начало финала, во второй — буквальных цитат совершенно нет, в третьей — тоже нет, в финале — похоронный марш — автор его мне не известен — музыканты называют его «из-за угла», затем марш Шопена и марш «Смерть Озе» Грига, вальс Штрауса «Сказки венского леса», концерт Чайковского и ритм «Летки-Енки», недостаточно запрятанный, затем 14 григорианских мелодий «Sanctus» из «Graduale» («Graduale de Tempore et de Sanctus». — Д.Ш.) — диатонический четырнадцатиголосный эпизод струнных в финале симфонии — в первом потоке вариаций, центральный эпизод с «Dies irae», затем

хоральный эпизод в конце, где некий «Sanctus» проводится многократным каноном — причем этот «Sanctus» является как бы средним вариантом по отношению ко всем четырнадцати, то есть не похожим ни на один из них, — и в конце Гайдн «Прощальная симфония». Все остальные коллажи — это моя театральная музыка.

— Вы брали ее из нот или «из памяти»?

— Частично из нот, частично «из памяти». Это была огромная «бухгалтерская» работа. Я составил список всего, что у меня есть и в каких именно тональностях — мне хотелось цитировать не транспонируя. Затем пришлось очень долго подгонять одно к другому. Работа была адовая, но, в каком-то смысле, для меня нужная, потому что все эти марши, польки, танцы и прочее хотелось найти в более широком решении.

— Не легче ли было все сочинить заново?

— Да нет, пожалуй. Если при сочинении нет никакого ограничения, то нужно любое, пусть самое нелепое. И сочиняя заново, я бы потерялся в миллионе вариантов, а здесь я был ограничен использованием только того, что я написал, и только в тех тональностях, которые уже применялись — это была в данном случае моя серия!

— Как распределен этот коллажный материал в симфонии?

— Его много в первой части. Он там встречается дважды: после хаотического начала, перед появлением главной партии, как моменте разным «балаганом», — это первый раз, второй — конец разработки перед бетховенским материалом, где-то близко к нему. Во второй части он — это всякий раз рефрен — cantus firmus. В третьей, кроме динамического треугольника, который определяет всю форму, есть изредка вставки какой-то вульгарной музыки.

— Была ли драматургическая идея, которая вызвала необходимость таких контрастов, изначальной, другими словами, существовала ли она до начала сочинения симфонии?

— Конечно, была, но вместе с тем не объясняет всего. Первичное ощущение этой идеи было чисто музыкальное: хотелось сделать именно такую смесь. А что касается наиболее общего внемузыкального объяснения, то оно касается не столько теоретических проблем, сколько нравственно моральных: нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал стать таковым, и беда современной музыки и авангарда в том, что в своих формальных поисках — очень чистых и тонких — они теряют «грязь», а ведь «грязь» тоже необходимое условие жизни — это первое, то есть, все должно быть материалом. Второе — субъективное. Я много лет работаю в кино и делаю там бог знает

что, а потом я пишу чистые серийные сочинения — вот этот порядок меня не устраивает — в этом возникает определенная ложь — и там и здесь. Все равно я из своей жизни не могу изгнать факта работы в кино и выполнения довольно низких музыкальных задач. Не могу по практическим соображениям. И всегда чувствовал, что должен в одном сочинении все это как-то совместить. Кроме того, возникает и следующее соображение: что сама по себе жизнь, все, что нас окружает, настолько пестро, а ключа у нас догматического нет ни к чему, что мы будем более честны, если попытаемся все это отразить. Тем более, что все равно окажемся субъективны в самом этом отборе, акцентировке внутри отобранного. Это сделает нас гораздо честнее, чем если бы мы искусственно отсекли в нем от себя, допустим, жанр. Мне кажется, что в таком случае неизбежно возникает какой-то вид уклонения от ответственности за свой непосредственный интонационный выбор и стремление прятаться за спиной серийной техники, за какими-то рациональными нормами. Они, конечно, гарантируют вам чистоту, но бесплодие тоже.

— И, очевидно. Вам хотелось написать именно симфонию?

— Конечно, хотелось написать симфонию, написать именно для оркестра, хотелось найти новое отношение к симфонии, найти форму, которая бы завоевывалась, давалась бы с трудом и поэтому была бы формой, а не заполнением схемы.

— Как Вы ощущаете в своей симфонии решение проблемы финала, его драматургическое место?

— Как по форме, не знаю. Но по ощущению моему, финал, занимая достаточно много места в сочинении, является его безусловным центром. В предыдущих частях возникает только подготовка к нему: все, что в них есть, проходит потом в финале как бы в осмысленном виде — все три части — это три состояния, три разрозненных ощущения, — скажем, драматизм, жанр и лирические переживания — они разрознены, оторваны друг от друга, — а в финале есть попытка дать все это параллельно, как единое состояние.

«Желтый звук»

(1974 г.)

Это 73–74 годы. Все началось с того, что Рождественский обратился ко мне с предложением сочинить что-нибудь для своего предстоящего концерта. В нем предполагалось исполнить произведения, созданные как некий образный альянс с

определенными живописными полотнами, и отсюда возникала мысль провести его под девизом «Музыка и живопись». Рождественский же предложил мне в качестве темы использовать полотна Клее. Я взял «Желтый звук» (на немецком это звучит как«…der gelbe Klang»), к которому есть либретто Кандинского. С самого начала я решил писать с тем намерением, чтобы произведение могло пойти и как концертное сочинение, и как небольшая пантомима. При этом в концерте предполагалась сопроводительная демонстрация картин самого Кандинского.

— *Что-нибудь в виде слайдов?*

— В общем, да.

— *Этот сценарий, кажется, был использован Ведерном?*

— Да, и не только у него. Самым первым здесь был Хартман, который, кстати, работал непосредственно с самим Кандинским.

— *А какой должен быть состав исполнителей?*

— Смешанный хор, сопрано соло и инструментальный ансамбль: чембало, фортепиано, скрипка, труба, контрабас, кларнет, тромбон и еще электрогитара, ионика, группа ударных с колоколами, tam-tam'ом, маримбой, вибрафон и другие.

— *Как решалась гармоническая структура?*

— Здесь важными для меня казались два пути: один — это красочно-световая игра, идущая не только и не столько от формального расчета, сколько больше высвечивающаяся изнутри, из каких-то слышимых образных фрагментов либретто; второй — это построение сюжетной канвы с определенными продуманными временными пространствами, персонажами, окрашенными светом своих тонов. Оба пути должны были слиться в символике действий, явлений, разных сплетений либретто, всегда — так по крайней мере было задумано — интуитивно воспринимаемой. Что касается красочности, то она здесь не только звуковая, но и не меньше тембровая.

— *Что для Вас здесь наиболее новое по сравнению с сонористикой «Pianissimo…» или «Трех стихотворений»?*

— Ну, например, игра обертоновыми красками, когда отдельные аккорды как бы купаются в их звучании (такое происходит особенно часто в IV части у фортепиано в сольной каденции), или, когда, скажем, в VI части вся оркестровая ткань составляется из обертонов; звуковые эффекты глиссандо по обмотке басовых струн, правда, я уже использовал этот прием в романсах, но здесь оно применяется в другом диапазоне и более активно, и вот эти волнообразные движения, синусоиды тоже были — в Серенаде, — но опять же не в таких амплитудах и объемах, и, естественно, тембрах.

— *Какая роль отводилась хору?*

— В основном тоже сонористическая, но не только. Приемы здесь довольно известные — из того же Пендерецкого, его «Космогонии», Штокгаузена и других.

— *Какие именно?*

— Их довольно много. Например: шепот при выдыхании — самое начало; заклинающие магические повторения отдельных слов и кратких реплик — это во второй части; спазматические выдохи, разные всплески, многопластовые педали и тому подобное — в основном третья и пятая части.

— *Что представляла из себя драматургическая идея сочинения?*

— В основе ее — вполне традиционный конфликт Добра и Зла, Света и Тьмы. На сцене — это Героиня — Вечный Свет, Мужчина в Белом, фигура Желтого цвета, которым противостоят Черный человек, Великаны. Правда, главным здесь для меня был все-таки сам путь к воплощению этого вечного дуализма: я имею в виду связь пластики и свето-цветовых решений, раскрытие их в статике и еще не опробованных мною динамических формах сонористического движения.

— *Кроме сонористики, какие еще формы композиционной техники используются в «Желтом звуке»?*

— Есть ритмическая серия в I, II, V и VI частях, в третьей много инструментальной алеаторики. Здесь, кстати, импровизационность буквально воцаряется во всей музыкальной ткани.

— *Как прошла премьера?*

— Никак, потому, что ее не было. А первое исполнение состоялось в Сен-Боме — это во Франции — на каком-то фестивале. Хореографию сделал Польери. Ничего хорошего из этого не получилось, по крайней мере, как мне потом сказали, была даже очень ругательская рецензия в «Фигаро».

«ГИМНЫ»

Первый гимн для виолончели, арфы и литавр

(1974 г.)

Первый гимн был написан для моего творческого отделения в Малом зале консерватории. Тему я знал давно, а состав придумал, исходя из тембрового родства пиццикато арфы и литавр. Мне хотелось неожиданного для этого «хора» состава:

скажем, дать струнный ансамбль, и чтобы не было ничего духового.

Тема, которая точно цитируется в двух местах — вторая цифра и самый конец, где она изложена каноном в оригинальной тональности, у арфы, — это то, что есть в расшифровке Бражникова, — гимн «Святый Боже», трехголосный мужской. Он построен на тетрахорде фригийском: ля — си-бемоль — до — ре. Здесь я воспользовался идеей Буцко, который из сцепленных равнотипных тетрахордов образовал такую замкнутую систему, в которой используются на расстоянии все двенадцать звуков. Такая же цепочка есть и у меня. Начинается она с тетрахорда до-диез — ре — ми — фа-диез, затем — фа-диез — соль — ля — си, си — до — ре — ми, ми — фа — соль — ля, и здесь мы приходим к оригинальной тональности ля — си-бемоль — до — ре и на ней все заканчивается. В этом движении раскрывается сама идея сочинения, его форма — подход к этой оригинальной тональности. Есть здесь бесконечное количество канонов. Есть гармонически необъяснимые аккорды. Нарочито необъяснимые. Я не помню, как они создавались. Кажется, они сложены из неиспользованных звуков в цепочке тетрахордов — из-за педали арфы и из-за пустых струн виолончели пришлось предпринять кое-какие коррективы. Например, октавные смещения. Аккорды должны были прозвучать как нечто гармонически другое, чем окружающая ткань, как внеладовое — аккорды — пятна внеладового развития.

Тема в первом изложении появляется не точно: она постепенно набирается по звукам, с варьированием ступеней, как бы настраивается — то фа-бекар, то фа-диез; имитации на нее свободные. Второе проведение — это просто изложение темы, но в другой тональности. В основном каноническая техника с нарастающим количеством голосов. Каноны в кварту вниз: первая имитация фа-диез — соль — ля у литавр, третий голос — до-диез — ре — ми и так далее. Здесь же и тембровая идея: пиццикато арфы и литавры — похожие, но разные тембры в одном аккорде.

Форма — вариации с рондообразным появлением этих разнотембровых аккордов. Динамизация типичная для вариаций — фактурные и темповые ускорения. Появление темы в конце воспринимается как реприза, хотя самой экспозиции не было — она шла как бы вторым звеном.

Второй гимн для контрабаса и виолончели

(1974 г.)

Создан по просьбе Берлинского в подарок к его пятидесятилетию. Во второй редакции возникли изменения, касающиеся в основном флажолет. Было два исполнения. Второе оказалось неудачным.

— *Почему?*

— Вся идея структуры заключается здесь в долгом «купании» в трезвучиях, приводящем к их продолжению в виде натурального звукоряда, сыгранного флажолетами. В принципе, такой вариант исполнения был технически возможен, и Берлинский стоял на грани этого. Однако контрабасист в последний момент капитулировал и перешел на квартовый флажолет, не имеющий отношения к замыслу сочинения и звучащий здесь диссонантно и внешне.

— *Форма динамической волны?*

— Да, в виде периода с какой-то кодой: вначале отдельные звуки, затем интервалы, аккорды и во второй цифре целые полигармонические вертикали. Здесь два контрастных элемента: первый — натуральные звуки, интервалы, трезвучия; второй — слегка мелодизирован — это виолончельные реплики (4 цифра — кульминация волны), в основном сползающие интонации. А затем все как бы сначала, то есть опять «купание», но уже в натуральном звукоряде из флажолетных обертонов, о которых я уже говорил.

— *Эта игра одноименными и однотерцовыми трезвучиями находит у Вас частое применение. Например, в первой и второй сонатах для скрипки и других сочинениях.*

— Да, и в симфонии есть довольно много трезвучий. Сейчас, в наше время, трезвучие, как мне кажется, ожило в новых гранях. Взять хотя бы нормативность трезвучий для современной битмузыки или попмузыки. Помню, что как-то Кара Караев однажды жаловался на критику его мюзикла за отсутствие в ней септаккордов и преобладание трезвучий, хотя он создавал это произведение, рассчитывая именно на битсостав.

Третий гимн для виолончели, фагота, клавесина и колоколов

(1975 г.)

Это был детский хор мальчиков с колокольными звонами для кинофильма Игоря Таланкина «Дневные звезды». В фильме он сопровождает отпевание царевича Димитрия. (Посвящен виолончелисту А.Ивашкину. — Д.Ш.) Я тогда немножко знал о крюковом многоголосии — «варварском», с параллельными

секундами, квартами как консонансами, квартсекундаккордами и прочим. Об этом многоголосии я узнал от своего консерваторского учителя Голубева, который на полифонии, не особенно вникая в подробности, показывал примеры крюкового письма. (Все это было в 50-х годах — до публикаций сборников Успенского.) Я решил использовать эту технику в фильме. (Регент — консультант по церковной музыке — в фильме была еще и другая церковная музыка — отнесся скептически к хору, сказав, что это ничего общего с русской церковной музыкой того времени не имеет, но как пример реставрации того стиля возможен.) Затем, года полтора назад, Гидон Кремер попросил меня дать ему для ленинградского концерта «Русская музыка» какое-нибудь русское сочинение, и я написал этот гимн, используя в качестве основы хор из фильма.

Форма куплетно-вариационная с рефреном у колоколов. Техника модальная. Использован типичный для знаменного распева тетрахорд. Тетрахорды: один — ре — ми-бемоль — фа — соль, другой — соль — ля — си-бемоль — до. Есть варьирование некоторых ступеней, где-то вместо ми-бсмоля — ми, си-бемоля — си. Везде гетерофония — то, что называется подголосочной полифонией, — это варианты, которые «плетутся» где-то рядом с верхним голосом, — ни один из них не главный. В последнем — третьем разделе — я позволил себе в партии скрипки дать гетерофонную фактуру, которая оплетает все, что здесь есть: она «прогуливается» по разным отрезкам голосов трехголосия, прогуливается свободно, даже иногда меняя октаву — какая-то фигуративная гетерофония поверх трехголосного «костяка». Вся пьеса на органном пункте соль, кроме последних тактов, где нужен был каданс с си-бемоль мажорным квартсекстаккордом. Другая дополнительная гармоническая идея идет от скрипки — пустая струна ми-бекар, которой нет в принципе у вертикали, появляется все время, готовя отказ от звука соль. В целом же все здесь изменяется по нарастающей — это относится и к вертикали — она становится с каждым куплетом многозвучней, все более «варварской», напряженной, — и к гетерофонному «плетению», тоже происходит и с динамикой — от pp к ff.

— *Откуда пришло название «Гимны»?*

— В первом — от собственного названия, имевшегося у Бражникова, — гимн «Святый Боже». А поскольку остальные по характеру напоминают его, я их тоже назвал «Гимнами». Это гимны не в смысле дифирамбов и воспевания чего-то, а духовные гимны.

Прелюдия памяти Д.Шостаковича для двух скрипок или одной

скрипки и магнитофонной ленты

(1975 г.)

Написана в ноябре 75 года за день-два по просьбе Лубоцкого. Предстоял 5 октября концерт в Октябрьском зале — последний для него, как я понимал, в Москве — он просил написать небольшую пьесу. Я вспомнил по этому поводу, что «Канон памяти Стравинского» был сочинен за один день, и решил так же быстро написать пьесу памяти Шостаковича. Мне это удалось. И в дальнейшем понадобились совсем незначительные изменения в фактуре — в расположении аккордов для более удобного их исполнения.

Пьеса задумана так: в какой-то момент вступает вторая скрипка, которая не должна быть видна, — это либо живой исполнитель за сценой, желательно через микрофон, либо предварительно сделанная запись того же исполнителя, пущенная через магнитофон за сценой. (Во втором варианте ее играет Кремер.) Пьеса вся соткана из инициалов Шостаковича, а затем используется и монограмма BACH — у этих мотивов есть два общих звука — до и си. От седьмой цифры идет канон, где разрабатываются оба мотива, и есть моменты, где они проходят одновременно (10, 11, 9 цифра — третий такт), создавая, отчасти, иллюзию двойного канона.

— И в этом случае складывается форма?

— Нечто вроде пассакалии и вариаций поначалу, а потом (с 7 цифры) канон, но с предварительным изложением его темы в увеличении. Для меня это одновременно какая-то связь со Второй сонатой, потому что там тема BACH изложена такими же широкими аккордами в конце и они так же заканчиваются увеличенной октавой.

— Соединение монограмм было намеренным?

— Да, но я этим никоим образом не хотел бы сказать, что Шостакович равен Баху. Здесь совсем другое: тема BACH появляется в 6 цифре как некий объективный голос — больший, чем все предшествующее, вбирающий его в себя, — ведь до этого монограмма не появляется, хотя отдельное приближение к ней намечается (третья строчка), — она как голос свыше — B…A…C…H…, вбирающая в себя одновременно и DEsCH, — здесь возникает как бы уход в исток. Я вспоминаю постановку «Блудного сына», которую привозил Баланчин в 1962 году. Там есть потрясающий конец, когда блудный Сын приползает и вползает обратно в Отца. Это сделано таким образом, что он поднимается, заползает на

него, отец вздергивает плащом в результате чего мы не видим, куда сын исчезает и возникает полная иллюзия, что сын «вполз» обратно в отца. Это произвело на меня сильнейшее впечатление. Вот такое возвращение к истоку я и хотел бы передать в прелюдии, но никак не уподобление одного композитора другому.

Каденция к бетховенскому концерту для скрипки с оркестром

(1975 г.)

Написана по просьбе Лубоцкого для исполнения в Кемерово. Дирижировал Л. Маркиз. Когда я услышал эту запись, то был очень удивлен тому, что какой-то малоизвестный оркестр играл прекрасно. Маркиз — замечательный дирижер. Если бы у него была возможность. то он сделал бы несомненно много интересного.

Каденция состоит из двух частей. Первая часть (I — 47 тт.) — это обычная каденция не особенно виртуозного типа, а вторая — соединение тем из всевозможных знаменитых концертов после Бетховена — некое постепенное развитие от Бетховена к Бартоку, Бергу. Все темы, которые цитируются, тематически связаны с Бетховеным. (Используются: баховский хорал из скрипичного концерта Берга — 50–51 такты; связующая партия из бетховенского концерта — 52–57; Барток, скрипичный Первый концерт, I часть- 58–59; Бетховен, концерт, связующая партия — 60–63; Берг, концерт, серия — 64–65; Барток, Второй концерт, 1 часть — 66–69; Шостакович, Первый концерт, II часть — 70–71; Берг, концерт — 72–73; Бетховен, концерт — 74–77; Шостакович, Первый концерт. Каденция — 78–81; Барток, Второй концерт, 1 часть, кода — 82–84; Бах — Берг — 87; Барток, Второй концерт, I часть — 88; Берг, концерт — 89–96; реприза — Бетховен, концерт — 97 — остинато, на фоне которого- Берг, концерт. — Д.Ш.) Поскольку в бетховенском концерте есть тема, шагающая по звукам трезвучия, то все, что связано с ним, становится родственным, в частности, серия из скрипичного концерта Альбана Берга. Также возникают связи через гаммообразное движение между бетховенским и вторым скрипичным концертами Бартока, тоже в «целотонщине» — хорал Баха, цитата из концерта Шостаковича (Первый концерт, Скерцо), Берг — его цело-тоновый тетрахорд, или через аккорды — у Бетховена это три повторяющиеся ноты, типичные для него, и они же, как известно, есть в концерте Шостаковича, они же — повторяющиеся аккорды

— из Второго концерта Бартока (конец первой части).

Работа была очень сложной. Я соединял эти «лоскутья» без транспорта: чтобы они сцепились и срослись тематически, тонально и фактурно, потребовалось адское напряжение. Все в оригинальных тональностях, за исключением бетховенских тем и темы «Бах — Берг» — хорал — она является здесь как бы вторым главным материалом Каденции. Именно этот хорал обязательно приведет к соединению «литавр» из Бетховена с берговским концертом. Я представлял себе всю структуру тематически связанной, а иначе бы никакой логики в подобном коллаже не было. Таким образом, задача моя была «двоякая»: во-первых, написать каденцию, а во-вторых, соединить эти цитаты в стиле Бетховена так, чтобы они образовали нечто связное почти без транспозиции, то есть, как я уже сказал, транспонируется только бетховенский материал, на что я имел право, поскольку это Каденция к концерту Бетховена, и транспонируется концерт «Бах — Берг», потому что материал восходящего хода в пределах сексты совпадает с побочной партией бетховенского концерта — поэтому он как бы тоже бетховенский. Все остальное срослось без всякого транспонирования — это была своего рода попытка построить «дом без гвоздей».

Фортепианный квинтет

(1972–1976 гг.)

Квинтет писался с 1972 по 1976 год.[5] Он посвящен памяти моей матери, которая умерла в 1972 году.[6] Первая часть в своем основном варианте была написана в тот же год. Затем возникали бесконечные варианты продолжения, которого я не мог никак найти. (Примерно такая же история была и с симфонией.) Все продолжения, которые делались по привычке — конструктивным образом, — начинали мне казаться фальшивыми, неподходящими, и я опять возвращался к началу. Таким образом, я «протоптался» три года. И лишь осенью прошлого года (1975) было найдено продолжение квинтета. Вдруг стало понятно, что все дальнейшее развитие должно строиться на чисто интонационной основе — так, как это было в первой части, — на работе с небольшой группой родственных мотивов хроматических по структуре. Первый мотив Квинтета: до-диез, ре, до-диез, си-диез, до-диез. При этом под до-диезом располагается мажорный квартсекстаккорд от до. Это расщепление на до и до-диез является основной интонационной идеей всего сочинения,

которая находит некоторое разрешение в финале, но не в каком-то разрешении до-диеза, а в том, что самый неустойчивый звук становится опорой, то есть тональностью (ре-бемоль мажор) последней части квинтета. (Кода построена на многократном проведении темы в красках ре-бемоль мажорного трезвучия.) Во всех частях можно услышать до мажор и до-диез, который делает попытки как-то определиться, но не разрешается, а все время повисает увеличенной октавой в до мажорном трезвучии. Полная тоникализация этого звука происходит только в финале.

Кроме названного, есть и еще несколько интонационно родственных мотивов: BACH в вальсе из второй части (этот вальс возник несколько раньше в моей театральной музыке «Евгений Онегин»); используется определенная последовательность тонов и полутонов, которая многократно применялась у многих композиторов (например у Бартока) — тон вверх, полтона вниз или полтона вверх, тон вверх, полтона вниз; вторая тема вальса — второй вальс (тема взята из кинофильма «Агония». Оттуда же и применяемое в вальсе остронапряженное нарастание) — здесь есть некий вариант продленного хроматического Dies irae. Оно образуется таким образом: фа — ми — фа — ре — ми бемоль и опять ре, то есть в целом используется четыре хроматических ноты подряд, но на основе темы мировой скорби «Dies irae».

— А монограмма Шостаковича?

— Я специально проверил и нашел ее только в одном такте. Намеренного посвящения Шостаковичу я не делал, но возможно отчасти сходство в плане общемузыкального построения.

— Как, по-Вашему, складывается композиционная структура?

— Все части малоконтрастны и следуют одна за другой без перерыва. Первая часть — это тихое медленное прелюдирование и нарастание к кульминации. Вторая часть состоит из двух вальсовых «заходов» и двух построений речитативного склада. В конструктивном отношении напоминает сонату без разработки, где вальсы являются главной партией, а речитативы побочной. Третья часть медленная, остинатная. Основывается она на многократном варьированном повторении одной и той же интонации: ре — ми-бемоль — ре — до-диез, до-диез — ре — до-диез — си-диез. (Здесь, как видите, намеренно избегается уменьшенная кварта из монограммы Шостаковича. Весь материал квинтета либо в пределах большой секунды, либо малой терции. Но один раз монограмма все-таки цитируется.) Вся третья часть строится на этом материале и отголосках первой части. В целом складывается форма микровариационная — последовательность варьирования основной интонации с вклинивающимися разными развитиями. Четвертая часть — что-то вроде не очень точных

вариаций, не очень точной пассакалии. У нее своя интонационная идея. Дело в том, что первоначально музыка писалась для квартета имени Бородина, и в последней части я собрал инициалы всех участников квартета и пианистки длиной в виде такой группы нот (если излагать их подряд): ля-си-бемоль-си-бекар-до-ре-ми-бемоль-ми-бекар. На этом звуковом материале строится вся часть за исключением краткой цитаты — главного мотива квинтета (до-диез-ре-до-диез-си-диез-до-диез на мажорном квартсекстаккорде) и кульминационной зоны, где все эти ноты постоянно сходятся к до-диезу (и здесь опять же борьба между звуками до и до-диез). Финал представляет собой также пассакалию, но как бы «перевернутую», где тема совершенно новая, специально сочиненная. Она проходит в верхнем голосе рояля в ре-бемоль мажоре на фоне более низкого звучания всего того, что прозвучало в квинтете. Очевидно, финал этот следует понимать как достаточно развернутую общую коду, а не как пятую часть.

— *Наряду с прочим материалом в квинтете важное конструктивное значение придается и четвертитоновому?*

— Да. Это целые мотивы с микроинтервальной структурой. Причем они возникают и как вариант хроматических мотивов, то есть вместо до-диез-ре-до-диез-си-диез звучит до-диез-ре-полубемоль-до-диез-си-полтора диеза-до-диез, а тема BACH может быть изложена в пределах малой секунды. Короче говоря, все названные раньше хроматические мотивы излагаются и в подобной четвертитоновой вариантности.

«Реквием»

(1975 г.)

Это «отходы» от квинтета. В одном из замыслов квинтета, которым я занимался с 72 года, был инструментальный реквием: краткий, в течение одной части, где бы прошли все традиционные темы реквиема. При этом темы должны были бы быть обязательно узнаваемыми по подтекстовке и по ритму, но прозвучавшими не как отдельные номера, а как смешение их. После того, как я начал писать, то понял, что материал не инструментальный, а вокальный, и решил его отложить до лучших времен. Квинтет же продолжал писать без этого материала. В это время мне предложили написать музыку к спектаклю «Дон Карлос» по Шиллеру в театре имени Моссовета. Вначале я отказался, а затем предложил режиссеру следующую идею: основная часть всей

музыки к спектаклю будет реквием на латинском языке. Он согласился. Тогда я отложил квинтет и занялся этим реквиемом, который написал довольно быстро.

— Вы делали до сочинения полный перевод латинских текстов?

— Нет. Я с помощью словаря попытался перевести на русский язык большую часть его содержания, но кое-что перевести мне так и не удалось. В чем-то мне помогло издание Моцарта, где был немецкий перевод этих текстов. В принципе, я, конечно, разобрался во всем, за исключением отдельных слов.

В «Реквиеме» четырнадцать частей. Крайние части совпадают — это Requiem, вторая часть — Купе, третья — Dies irae, четвертая — Tuba mirum, пятая — Rex tremendae, шестая — Recordare, седьмая — Lacrymosa, восьмая — Domine Jesu, девятая — Hostias, десятая — Sanctus, одиннадцатая — Benedictus, двенадцатая — Agnus Dei, тринадцатая — Credo (этого номера обычно не бывает в реквиеме, но я его сюда ввел намеренно, поскольку хотел тем самым уйти от драматургического спада, ослабления в конце самой формы, которые, как мне кажется, возникают при каноническом построении реквиема). Весь материал, кроме Credo и Sanctus, существовал как материал к квинтету. Sanctus был сочинен необычайно быстро: я как-то просто проснулся с ним — с его основной темой — и потом только немного «посидел» с ним, сочиняя вторую тему, затем долго доводил детали, но, в принципе, он появился сразу. Мне кажется, этот раздел «Реквиема» самой лучшей частью.

«Реквием» как сочинение появился помимо моих сознательных усилий. Они возникали только по части записи, фактурной «отточки», но им не предшествовал какой-то принципиальный стилистический отбор или какие-то технологические рассуждения. Поэтому, возможно, «Реквием» получился стилистически не совсем моим, а вместе с тем я его ощущаю как свое сочинение.

В гармоническом отношении использованы достаточно простые вещи: здесь много диатоники, и вообще гармония его значительно отличается от других моих сочинений. Однако можно отметить и некоторые общие с ними черты в языке. В частности, очень много сопоставлений двух тональностей, родственных через терцию, — это есть и в квинтете, и в «Реквиеме», причем сопоставление как тональностей, так и трезвучий в одновременности и последовательности; есть двенадцатитоновые хроматические темы — Kyrie — принцип дополнительности действует и в такой ситуации, когда при свободном атональном мышлении я все же слежу за тем, чтобы

количество нот доходило до двенадцати и чтобы они не повторялись до этого. Так происходит в Tuba mirum и других. Многие вещи я конструктивно объяснить не могу: они как-то строятся на свободном обращении и с тональностью, и с атональностью. Например, в Lacrymosa. В Sanctus все ясно: там используется одна диатоника, но с опорой, допустим, не на приму, а, скажем, на вторую или седьмую ступень-своего рода модальность. В других случаях, как в Lacrymosa, в нее вкраплены до минор и другие звуки, доходящие до двенадцати, иначе говоря, сделана попытка свободного мышления после тональной и после сериальной музыки. Не знаю, удастся ли мне продлить это дальше.

Записан «Реквием» был в Таллинне в качестве музыки для театра в феврале 1976 года. Записывался в небольшом составе — 24 человека, — а нужен был большой хор с солистами и десять инструменталистов (орган, фортепиано, челеста, ударные, электрогитара, бас-гитара, труба, тромбон. — Д.Ш.). Дирижировал Тыну Кальюсте (тогда дипломник таллиннской консерватории). Это была его первая самостоятельная работа, и он с большой добросовестностью ко всему отнесся. Писали три ночи подряд, так как всех музыкантов — участников разных хоров и оркестров — собрать можно было только ночью. Спектакль сам не вышел, и не известно, когда он выйдет.[7] В спектакле есть и другая музыка, не меньшая по объему, в том числе, десять или двенадцать зонтов на тексты как бы Шиллера, но изложенные современным, более жестким лексиконом. Они инструментованы заведующим музыкальной частью театра для битгруппы. По замыслу предполагается, что зонги должны исполняться «живьем» — прямо на сцене монахами, сидящими за гитарами и ударником. Что это будет, я не знаю.

«Moz-Art» для двух скрипок

(1976 г.)

Все произведение составлено из музыкальных мыслей Моцарта, в основном из его музыки к пантомиме, партитура которой утеряна. (Сохранилась только партия первой скрипки, правда, тоже не вся.) Мое собственное проявилось, пожалуй, именно в компоновке, смешении материала и создании из отдельных элементов целого. Как исключение: конец пьесы (последние два такта) — у Моцарта не было в этом фрагменте ми-бемоля и ре-бемоля; или у Моцарта идет серия номеров, а у меня

они звучат в одновременности. Первый номер у него такой же, но в партии первой скрипки и неизвестно — есть там такой, как у меня, канон или нет. В цифре 4 идут второй и один из последних номеров Моцарта (они звучат параллельно); 6–8 цифры — аналогичный прием. В отдельных цифрах еще сохраняется музыка из предыдущей, но с подключением материала другого номера — 12, 13 и раньше — прием контрастной полифонии; в 17 цифре то же самое, но с досочинением аккомпанимента. Дальше — нарочитая «сутолока» канона с учащением интервала, но ноты все моцартовские — 19 цифра; 21 — два разных номера; 23 — один номер в двух разных тональностях; 24 цифра — здесь я сочинил аккорд, которого нет у Моцарта; 25 — канон, которого также нет у него; 28 — соединение того, что у Моцарта изложено в разных номерах и разных тональностях в одновременности. У Моцарта нет этой концовки перед 32 цифрой и 33. Реприза придумана, а вот такое повторение у него есть — нижний голос из начала (из цифры 3) — оно наложено политонально на то, что есть у Моцарта.

В пьесе эти политональные и полиладовые эффекты звучат как-то нарочито и несколько комично из-за своей квази фальшивости. И если сюда добавить еще и жанровые каламбуры и юмористическое насвистывание первого скрипача из цифры 8, и тембровые блуждания обеих скрипок в 16, то в целом возникает ощущение некой праздничной атмосферы, чего-то похожего на сельский праздник, на котором звучит много музыки сразу в разных строях и жанрах, и все это исполняется по-своему очень остроумными музыкантами-любителями.

— Если быть откровенным до конца, то это, конечно, и, прежде всего, музыкальная шутка, юмористический коллаж на музыку Моцарта. Мне хотелось тогда «высветить» в нем как раз игровое настроение, которого так много в музыке этого композитора, другими словами, сделать здесь как бы «отражение» этой стороны его материала, этой черты моцартовского Art'а.

Часть третья
1976

— Какие поиски в композиторской технике для Вас характерны в настоящее время?

— Неудовлетворенность всеми видами техники, тем, что делает современная музыка, неприемлемость этих техник для себя вызывают у меня потребность найти нечто новое. Оно должно содержать все, что уже известно мне, но было бы пластичным и было бы полистилистикой не в том смысле, что тут рядом стоят разные стили, а где бы элементы разных техник и разных стилей пластично объединялись.

— Другими словами, Вы ищете сейчас не просто новую систему, а некую метасистему по отношению ко всему тому, что Вам известно в искусстве?

— Может быть и так. Я хотел бы найти какую-то новую для себя логику — не рациональную, не конструктивистскую, как сериальная, а логику, обобщающую все известное.

— Но поиск этот, очевидно, дает результат скорее при каких-то творческих импульсах, а не при абстрактных размышлениях?

— Конечно, только сочиняя, в процессе работы и можно что-то найти. Но сама методика сочинения предполагает огромное количество всевозможных расчетов, экспериментов на бумаге. И здесь, очевидно, нужно подходить рационально. Только совместные усилия разума и интуиции могут дать желаемое.

— И сейчас Вы больше думаете о кардинально новой интонационной структуре своих сочинений, в которой все будет настолько органичным, что не возникнет вопроса ни о какой полистилистике, другими словами, чтобы произошло органичное слияние того, что было и есть?

— Может быть. Это, конечно, то, что очень хочется сделать.

— Есть ли какие-либо уже явные для Вас проявления этого нового в Ваших произведениях?

— Я боюсь об этом говорить и не хочу, потому что говорить о себе и анализировать что-то можно, лишь пройдя это. Теоретические манифесты, изложенные до сочинения, оказывают потом на меня сковывающее действие. Но это совершенно индивидуально, и речь идет только о моих воззрениях на подобное.

— Вы говорили, что большинство Ваших произведений написано или пишется по заказу. Не мешает ли это тем поискам в музыкальном языке, которые Вы сейчас ведете или вели раньше?

— Исполнитель оговаривает только свой инструмент, состав, но не характер. Он в принципе согласен сыграть все, что ему предлагаешь. Скажем, Серенада или Вторая соната, или Второй концерт — здесь я был совершенно свободен. Правда, если бы я выполнял заказ Союза композиторов, то, наверное, должен был бы думать о том: примет ли его комиссия, будет ли она довольна формой, техникой, предполагаемым идейным содержанием и так далее. Конечно, заказ на определенный инструмент в какой-то степени ограничивает, но вместе с тем это ограничение очень небольшое и практически не оказывающее особого влияния на творческий процесс. Здесь как бы возникают добровольные обязательства.

— *А какая часть Ваших произведений написана без всяких обязательств?*

— Симфония, Реквием, Вторая соната. Гимн, «Пианиссимо» и некоторые другие.

— *А что вызвало потребность их создания?*

— Были какие-то «слуховые миражи», которые хотелось реализовать. Были какие-то концепционные идеи, которые тоже хотелось выразить, то есть всегда были какие-то осознаваемые импульсы к написанию.

— *И что же в этих случаях предопределяло содержание, структуру будущего сочинения?*

— Я все-таки знаю всегда, для кого пишу. Скажем, сейчас я буду писать концерт для Кремера (двойной концерт для двух скрипок), и это будет совершенно другая музыка, чем та, что писалась для Лубоцкого, потому что я не могу не учитывать характера исполнителя: Кремер инструментально-технически гораздо сильнее, что же касается напряженности исполнительской, интонационной, то здесь глубже Лубоцкий.

— *А по отношению к музыкальному языку? Как здесь решается та же проблема?*

— Это связано с интересом к тому или иному кругу средств. Было время увлечения серийной техникой, и это сказалось на характере целого ряда сочиняемых произведений. Затем я увлекался полистилистикой, и это тоже определяло гармонический язык. А сейчас я больше интересуюсь не столкновением стилей, а попыткой найти новую тональную логику, и это тоже, конечно, повлияет на язык того, что я буду делать.

— *Хиндемит говорил, что «музыку надлежит писать по заказу индивидуальному или социальному», и что «композитор должен стремиться не к выражению внутренних переживаний, но трезво, реально и расчетливо изготовлять свой музыкальный товар*

подобно любому ремесленнику», «должен писать музыку… непременно с определенной целевой установкой, то есть учитывая… в первую очередь совершенно конкретные запросы». Как бы Вы отнеслись к такому решению проблемы — композитор и общество?

— Согласиться с этим можно лишь отчасти — если, например, общество представляется чем-то в принципе человека удовлетворяющим, если его, иначе говоря, в принципе удовлетворяют некие духовные устремления этого общества. Ну, например, как это было с религией во времена Баха. И, если существует некая установка, что искусство, дескать, подобно садоводству или портновскому делу, то есть является лишь удовлетворением какой-то неудовлетворимости общества — тогда такое решение проблемы, вероятно, возможно. Но я не уверен, что сейчас можно искусственно вернуться к этой установке, так же как я не представляю себе сейчас возврата к одной из ортодоксальных догматических форм религии. Забыть о полутора веках индивидуализма в искусстве (после романтиков, после современности с ее крайним индивидуализмом, при котором индивидуальность настолько обособляется, что теряет сама себя) и вернуться ко всему прежнему в нем, я не считаю возможным.

Есть, конечно, попытки подобного рода. Мы видим, как некоторые западные авангардисты, отбросив все свои музыкальные амбиции, начинают, увлекаясь политикой и настроенные левоанархистски, маоистски, писать массовые песни или какие-то сочинения, имеющие чисто прикладную цель — быть фоном для чтения, скажем, цитат Мао. Когда это видишь, то понимаешь, насколько подобное искусственно и как судорожны попытки таких людей найти еще какую-то «объективную» аргументацию в пользу своего творчества в поддержке свыше, но это всегда не убедительно.

— А кроме этих случаев, как, по Вашему мнению, могут складываться отношения музыки с социальными идеями?

— Музыка, безусловно, может отражать какие-либо идеи, в том числе и социальные, и не только в массовых песнях, но и в инструментальных крупных формах. Но с другой стороны, она в наименьшей степени, по сравнению с другими искусствами, выражает социальные идеи, отражая внутренний мир человека и его психологический строй.

Мне кажется, что отражение социального в музыке не главное. И именно эти качества, если они и есть, со временем как бы выдыхаются, в то время как другие, связанные с эмоционально-ассоциативным спектром, сохраняются на

значительно долгий период, если не на сотни лет.

Все изобразительные моменты со временем теряют также свой аромат.

— Я предполагаю, что Вы сейчас намеренно сузили понятие социального в музыке?

— Можно пойти дальше. Скажем, взаимоотношения индивида и общества. Здесь может быть все это и так. Но меня сейчас перестала совершенно интересовать музыка индивидуально-субъективного выражения, которую я, вероятно, писал до этого времени.

— Взгляд на мир глазами героя и взгляд через «окно» без посредника. Как в этом смысле Вы видите Ваши «узловые» сочинения?

— Понимаю. В первом случае — это квинтет, во втором — симфония. В этом смысле более объективным, объективно-социальным является мое второе сочинение, где эмоционально-лирический план совершенно отсутствует.

— Вы имеете в виду драматические речитативы, мелодические излияния?

— Да. Меня сейчас вообще интересует чисто хоровой склад фактуры, то есть линии равнозначные, «размноженные».

— Называя свои произведения, написанные без всяких обязательств, Вы говорили, что их создание было связано с определенными слуховыми миражами, концепционными идеями, которые Вам хотелось выразить. Как складывалось здесь Ваше отношение к программности?

— Я не являюсь ее врагом. Прямая программность дала, как известно, очень много интересных результатов: были библейские сонаты Кунау, программна была, в каком-то смысле, вся музыка французских клавесинистов, и вспомним известные исследования по поводу семантики баховских тем. Я думаю, что программность сама по себе — явление не плохое. Плохо только, когда программность становится конструктивной основой, подавляющей музыкальность музыкального содержания, как это часто происходит, например, у Листа.

— Следует ли из этого, что литературные программы некоторых Ваших сочинений — только источник, порождающий музыкальную программу, саму структуру произведения в Вашем сознании?

— В общем так. Это то, что помогало мне сочинять, что возбуждало творческий импульс, но ни в коей мере не больше.

— Можете ли Вы заранее рассказать что-либо о содержании произведения, которое собираетесь написать?

— Иногда могу, иногда нет. Но считаю, что не надо этого

делать.

— Почему?

— Потому что от рассказывания выдыхается творческий запал. В тех случаях, когда я отталкиваюсь от какой-то образной концепции или от какой-то слуховой галлюцинации, которую мне хочется зафиксировать, тогда я могу самому себе рассказать словами, что я хочу найти, и даже в черновиках я иногда пишу, что и как.

— Могли бы Вы назвать сочинения, которым предшествовало подобное словесное описание?

— «Пианиссимо», Второй скрипичный концерт, большая часть финала симфонии, — это, пожалуй, и все.

— Как Вы считаете, что ближе для Вас — искусство переживания или искусство представления?

— Первое, конечно. Однако иногда возникает и желание представления, желание вызвать своего рода мистификацию. Вот, например, такое произведение как «Moz — Art» — это типичное представление и мистификация. В сонате-фантазии есть моменты «прикидывания» — иностилистические вставки, но здесь они, конечно, не преобладающая черта сочинения, а его периферия.

— Можно ли тогда сказать, что для Вас особенно характерно стремление передать какое-то определенное психологическое состояние в сочиняемой музыке?

— Не столько передать, сколько выразить. Да. Источник сочинения, как правило, эмоциональный, даже в тех случаях, когда произведение рассчитано. Как правило, рассчитанное произведение начинается не с расчета, а с некой не очень ясной звуковой картины, которую надо расшифровать, но для расшифровки нужна техника и нужны расчеты.

— Можно ли Вас попросить назвать те произведения, в которых нашли свое отражение Ваши личные переживания?

— В гобойном концерте, который первоначально должен был называться «Траурным концертом». Он был написан под впечатлением тяжелых, почти одновременных потерь сразу нескольких близких и дорогих мне людей в довольно молодом возрасте. Квинтет — посвящен памяти моей матери, которая умерла в 72 году. Он и писался с этой идеей. Реквием, который существует в виде театральной музыки, возник как ответвление от квинтета. (Это материал, предназначавшийся для квинтета в качестве одной из его частей, но не вошедших в него из-за своей вокальности.)

— Какие чувства овладевают Вами в момент завершения произведения?

— Как правило, я очень долго пишу. Пока заканчивается одно

сочинение, другое появляется в работе. Поэтому чувство, связанное с завершением сочинения у меня как-то смешано с противоположным. Кроме того, к сожалению, я никогда не могу дописать произведение до «точки», во всех подробностях. Всегда остаются какие-то недопроверенные моменты. Поэтому у меня никогда не возникает чувства, связанного с окончанием произведения, и оно появляется у меня, может быть, только в момент его исполнения.

— Возникает ли у Вас какое-то чувство боли, своего рода отвращения перед необходимостью закончить ту или иную работу?

— Бывает и очень часто. Но я почти ни одного произведения не бросил. Вспоминаю лишь некоторые наброски, которые не получили развития, но чтобы я начал значительную часть произведения и бросил его — этого не было. Творчество — это беспрерывный экзамен перед собой, беспрерывное «подозревание себя» в полной невозможности, но с этим надо справляться. Есть такая закономерность. Когда некогда работать, хочется работать, и думаешь, что если это время будет, то станешь трудиться с полной нагрузкой. Появляется время, и вдруг иссякает всякая мысль, и все время надо себя принуждать. Я где-то прочитал фразу: «естественно для всякого художника оттянуть начало работы».

— Музыка для Вас — это больше самовыражение или отражение того, с чем Вы сталкиваетесь во внешнем мире, что «набрасывается» на Вас?

— Трудно ответить на этот вопрос. Скорее самовыражение через выражение того, что «набрасывается» извне. Бывает, что источником музыкального произведения становятся внемузыкальные побуждения и даже какие-то почти сюжетные модели, но и в этом случае музыка должна быть неким стихийным потоком. В таком смысле, наверное, самовыражались Шуберт, Скрябин и не самовыражался, например, Бетховен, у которого музыка всегда была связана с работой мысли и с музыкальным выражением каких-то не только музыкальных концепций. Не самовыражался тогда Малер, и не самовыражался тогда и Бах. Но вместе с тем на этой ступени воплощения не самовыражающегося замысла опять же происходит самовыражение, и, очевидно, поэтому я не могу отделить одно от другого, не могу отделить музыки самовыражения от музыки, выражающей что-то.

— Вопрос стоит об акценте на том или ином принципе, а не отделении одного из них от другого.

— Мне кажется, если уж быть окончательно честным, что у

всякого композитора в том числе и у того, кто стерильнейшим образом самовыражается, существуют вполне осознанные рациональные представления и словесные формулировки, и зрительные образы, на которые он опирается. Но если музыка выходит плоской иллюстрацией к этому, то она и кажется просто плоской иллюстрацией к этому и не более. Если музыка, помимо зрительно ясного отражения этих идей и образов, все же несет с собой и какую-то чисто музыкальную связь и какую-то конструкцию, и есть в ней самодовлеющие музыкальные качества и сложности, тогда это все воспринимается и как самовыражение, и как чисто музыкальное достоинство. Вероятно, многие композиторы, рассказывая так или иначе о том, что заставляло их писать, не всегда до конца осознают это сами, но, тем не менее, всегда возможен какой-то побудительный толчок.

— А для Вас творчество — это желание передать свои чувства, мысли или больше процесс выполнения своего жизненного назначения?

— Нет. Желание передать их, конечно, присутствует, но есть обязательно еще удовольствие от самой музыки, самого творчества, есть чисто биологическая потребность: если я не пишу, то веду, следовательно, ненормальный образ жизни. И в этом я скорее ближе ко второму определению — музыка для меня больше выражение, а не отражение моего жизненного бытия.

— Как Вам представляется роль личности, ее интеллекта, воли в процессе творчества?

— В чем выражается личность и в каком качестве — это окончательно понять и определить трудно: в интеллекте ли, воле ли и в чем, и почему она выражается. Даже само понятие воли, которое, казалось, должно быть четким, ясным, таковым не является. Есть люди, которые ставят себе цель, выполняют ее и проявляют при этом волю. Есть люди, которые не в состоянии поставить для себя цель, достичь ее и проявить при этом «инструментальную волю», но вот именно они часто оказываются более цельными и в итоге как гибкая лиана прорываются сквозь ветви деревьев, становясь более сильными, чем те, которые поставили себе задачу и своим инструментом — волей — эту задачу выполнили. Я бы отнес к этому типу, казалось бы, слабовольных по внешним признакам композиторов. Шостаковича, который был таким по натуре, что, как бы он на себя ни воздействовал, а он делал много попыток выдать то, что от него требовали, он все равно оставался самим собой. Шостакович не мог себя разрушить, не хотел и, когда это делалось под давлением, оно не получалось. У него, видимо, был недостаток первой воли — он не мог заставить себя сломаться, не

мог себя перебороть, но он был носителем какого-то более сильного импульса, который жил не его волей, а был вложен в него изначально. И вот эта вторая его воля не персональная, а предназначения — она оказалась гораздо важнее, чем осознанная воля самовоспитания. Если бы Шостакович был более волевым в первом смысле человеком и внял бы всей окружающей его критике и всем терзаниям, то он этой бы волей себя истребил, принимая во внимание его исключительную многогранную деятельность и в кино, и в театре и так далее. Но у него, слава Богу, не было ее. Вот это заложенное свойство, может, оно и генетическое и рационального происхождения, может, наконец, и божественного, может, оно и не объяснимого порядка, но оно важнее всего.

— Как взаимосвязаны в Вашем творческом акте принципы свободы творения и сознательного самопринуждения в отборе тех или иных музыкальных средств? Насколько одно подчинено другому?

— Что касается свободы, то она может существовать только в приложении к определенным обстоятельствам. В приложении к абсолютному нулю, абсолютной бесконечности возможности свободы нет. Так же и в музыке. Поэтому, что касается свободы проявления в процессе сочинения, то я представляю ее не как абсолютную свободу, которой нет, а как естественное исследование какого-то внутреннего импульса. Поясню таким примером: всякая музыка, которая существует в мире, представляется мне существовавшей и до сочинения ее конкретным композитором. Она имеет видимость объективно существующего некоего творения природы, а композитор по отношению к ней — «приемником».

— Такова Ваша концепция?

— Да. Иначе я не могу объяснить себе такой феномен: всякий раз, когда мне приходилось слышать произведение, которое производило на меня сильное впечатление, мне всегда казалось, что я его уже слышал. Это происходит и на примитивном уровне, когда Вы слышите очень липучую тему, мелодию, которая очень легко запоминается, и на у ровне уже концепционных вещей. Здесь также возникает ощущение такого рода — это правда, поскольку я ее уже знал.

Ощущение, что произведение существует помимо Вас и Вам остается только вытащить его из этой темноты, очистить и представить, — вот только так я могу понять саму свободу в творческом акте, свободу лишь в том, чтобы быть свободным от замутняющих слух влияний чего угодно, от влияний абстрактных рациональных схем, от влияния услышанной музыки,

профессиональных советов. Только вот такая свобода, свобода бесконечного приближения к некоему интуитивному прообразу, который надо расшифровать.

— Приемлемо для Вас такое объяснение работы композитора, а именно, что «композитор охватывает, отбирает, комбинирует, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода и значения возникают в его сочинении» (Стравинский)?

— Вероятно, это так. Ведь, если бы смыслы музыки зависели от полного их осознания композитором и от его намерении, то было бы, наверное, гораздо больше значительной музыки. Очевидно, что не только какая-то философская глубина не зависит от композиторского желания, но и элементарная выразительность может порой не подчиняться контролю с его стороны. Это может быть или не быть, может проявиться незаметно, проявиться вопреки техническому замыслу. Это вещи, которые ускользают от сознательного контроля. С помощью самодисциплины можно, конечно, приближаться к ним, но окончательно поймать их не возможно.

— Это происходит спонтанно?

— Вероятно, так, а может быть, и не столько спонтанно, поскольку все равно в конечном итоге творческий акт оказывается сознательным. В этом процессе постоянно сосуществуют как рациональное, намеренное, так и нерациональное, сознательно нерегулированное, и оно-то и является ценным показателем музыки, и тут ничего нельзя искусственно в себе ни прибавить, ни убавить.

— Не возникали ли у Вас моменты, когда казалось, все продумано окончательно. Вы пишете, но вдруг что-то приходит, и Вы полностью или почти полностью меняете и даже отбрасываете продуманное, так как Вам оно становится не интересным?

— Конечно, и не раз. Часто какой-нибудь интересно придуманный формальный план вдруг вытесняется совершенно как будто бы неинтересной рациональной схемой. Так было с квинтетом, который вышел совсем другим, чем я сознательно предполагал. Было много, очень много интересно рассчитанных схем, но все они мне потом не пригодились.

— Приходилось ли Вам «задним числом» анализировать логику сочинений, возникшую вне Вашего исходного намерения, вне Вашего сознания?

— Нет. Был только один случай, когда я, анализируя серию Второго концерта, увидел (благодаря музыковеду из Горького, фамилию точно не помню) в ней закономерность, которую

проглядел раньше, иначе говоря, не думал о ее воплощении при создании серии, хотя эта закономерность была использована, поскольку все было выстроено из серии. Но я ее не видел.

— Можно ли сказать, что творческое воображение композитора связано в какой-то степени с изобретательством, поскольку и то и другое предполагает необходимость находки и ее реализации?

— Конечно, и, безусловно, можно согласиться с Прокофьевым, который это говорил. Дело в том, что изобретательство здесь является чем-то вроде материального показателя того, насколько интенсивно, насколько серьезно композитор относится к процессу сочинения. Если ничего не изобретено (то есть возникает попытка написать что-то как бы непосредственно, только выразительно, так как оно само по себе идет без попытки все это организовать в стройную систему), то всегда (не говоря уже о том, что это будет само по себе не убедительным и не будет казаться естественным) будет «какая-то дурная совесть», какое-то ощущение, что что-то не сделано. Обязательно нужно что-то придумывать; какой-то маленький технический фокус, какую-то техническую идею, которую нужно видеть перед собой.

— Согласны ли Вы с таким определением: «Композиция — это процесс сочинения музыки, реализация художественного умения» (Стравинский)?

— Художник Биргер рассказывал как-то о том, почему он рисует. Он считает, что это чисто биологическая необходимость его организма — в какое-то время рисовать. Нечто подобное характерно и мне, то есть необходимым для меня также является садиться и время от времени сочинять, причем не заказное, не удовлетворяющее чьи-то внемузыкальные задачи, а что-то самому себе необходимое. Иначе портится настроение, если что-то накапливается и не находит выхода. И, очевидно, в большинстве из нас существует эта объективная накапливающаяся необходимость что-то сделать, создать.

— Что направляет Ваши творческие поиски в отношении жанра, инструментальной палитры, гармонии и так далее?

— Очень многие сочинения я написал по просьбе конкретных исполнителей — это первое, что направляло выбор формы, жанра, состава. Иногда были конкретные условия. Есть произведения, написанные независимо от исполнителей. Например, симфония. Она, хотя и писалась из расчета на Рождественского, но форма и жанровость в ней были избраны независимо от его личности. Тоже с «Пианиссимо», реквиемом — правда, здесь форма была предопределена замыслом и латинским текстом. Но почти всегда

есть все же какое-нибудь внешнее обстоятельство и исполнитель, для которого пишешь.

— Какие жанры Вам ближе всего?

— Как правило, меня не тянет к вокальной музыке, не тянет и к сценическим сочинениям и, напротив, влечет к инструментальным сочинениям крупной формы. Если вспоминать, что я хотел бы писать в детстве, когда я еще ничего не умел, то мне особенно хотелось писать для оркестра.

— Как бы Вы объяснили столь частое проникновение в музыкальную ткань Ваших произведений танцевально-жанровых элементов, фрагментов и в то же время отсутствие в них непосредственно танцевальных жанров — форм?

— Когда вы пишете произведение, вы выстраиваете целый мир, в котором проявляется два начала — вы сам и то внешнее, что с вами сосуществует. В этом музыкальном мире, который я строю себе в качестве внешней среды, могут выступать различные жанрово-характерные образы, танцевальность, но это все не мое. Я просто строю сочинение, в котором обязан создать некое пространство, ту разноплановость, которая должна ощущаться слушателем как индивидуальное и одновременно всеобщее, а это всеобщее и проявляется, очевидно, в танцевальности. Но у самого меня никогда никаких тяготений к ней не было.

— Большая часть Вашей музыки — это мир огромной внутренней боли, острой драматичности, глубоких конфликтов. Что происходит в образном мире произведений, над которыми Вы работаете в настоящее время?

— Сейчас я больше тяготею к спокойной, тихой, равномерной музыке, не достигающей больших напряжений.

— Это связано с изменением окружающих обстоятельств?

— Нет. Ощущение неустроенности у меня, пожалуй, усилилось еще больше. Мне становится все труднее писать киномузыку — она отнимает очень много времени, не оставляя почти ничего для своей музыки.

— Но у Вас, очевидно, выработалось какое-то противоядие?

— Нет. К этому привыкнуть невозможно. Десять лет назад я мог спать меньше и работать практически в любую минуту. Сейчас у меня два дня в неделю уходит на головную боль, а остальное время на киномузыку.

— Как складывается Ваше отношение к тексту при создании вокальных произведений?

— Отношение к тексту у меня элементарное, потому что бывает ситуация, при которой музыка следует за текстом и из этого складывается форма и бывает так, что текст уже настолько общеизвестен, что его можно использовать только как источник

для ассоциаций. Например, Kyrie eleison — начало мессы Баха. Вы слышите бесконечное повторение слов в непрерывно меняющейся музыке. Предполагается, что все знают, что значат эти слова и люди нс столько слушают их, сколько слушают сам музыкальный текст и выстраивают какой-то внутренний ассоциативный мир. Слова являются здесь как бы ограничителем круга интонаций.

— А как быть в том случае, когда текст непонятен слушателю?

— Если идти за текстом подробно, то возникает иллюстративность, и в этом смысле иллюстративность есть даже в сочинениях Веберна, где при всей красоте и стройности я замечал какие-то моменты оркестровки, фактуры, которые воспринимаются как иллюстративность. В тех случаях, когда текст не может быть воспринят, очевидно, на первый план выходит музыкальное содержание произведения. И если оно правдиво само по себе, то это уже гарантия художественной содержательности его, гарантия восприятия.

Если стремиться к тому, чтобы музыка не только иллюстрировала слова, а несла бы сама по себе некую осмысленную музыкальную форму, то тогда и возникает то понимание без слов, о котором мы сейчас говорим. А если этой музыкальной формы не будет, то при всем понимании слов не возникнет понимания музыки. Но и при тезисе, что музыкальная форма хороша сама по себе и осмысленна, могут быть все равно те же два наклонения: одно — больше следовать за текстом, чтобы больше иллюстрировать слово (этого я придерживался в цветаевском цикле) и другое, которое существенно для вокальных произведений Стравинского, где нет такой иллюстрации, где связь между музыкой и словами скорее более общая, и если ассоциации — связи возникают, то они возникают скорее косвенно. Мне сейчас кажется, что второй путь более верный. Первый больше связан с некоторой дробностью мышления, раздробленностью фактуры. Я писал романсы в 65 году и был очень увлечен сериальной техникой и пуантилистическим представлением формы. Тогда это было для меня очень естественным. Сейчас меня интересует другое, и такого направления я бы не стал придерживаться.

— Что чаще Вы ищете при построении структуры: контраст или подобие?

— Подобие. Контраст же меня интересует больше через связь или как шокирующий, коллажного типа. Сейчас для меня было бы интересным найти какую-то новую технику объединения, не серийную, не тональную, но также гарантирующую какое-то единство. Она должна быть новой, но найденной естественным

путем. Пока я ее не чувствую, честно говоря.

— *Может быть, это будет связано с какими-то новыми драматургическими проблемами?*

— Если речь идет об использовании текста, который, казалось бы, дает гарантированную форму, то здесь возникает следующий минус, а именно: определенное сковывание самого сочинения музыки. В результате возникает определенная неискренность, маска. Если же говорить о драматургии образной, то здесь опять же создается какая-то маска, сознательный расчет. Нет. Я понял одно — всегда убеждают неожиданные вещи. Неожиданные повороты в форме — они всегда кажутся убедительнее, в том числе, и неожиданные для самого композитора. Рассчитанные вещи убеждают менее.

И сейчас я нахожусь на каком-то полном распутье, потому что меня совершенно не удовлетворяет технологический способ конструирования композиции. Он мне скучен. Вместе с тем есть опасность, если об этом не думать, вползти в инерцию слишком большой традиционности. Правда, в данный момент я не пишу никакого большого сочинения, а обычно сочинение дает сразу технику. Но каждое сочинение кажется мне всегда последним частным случаем. Каждый раз я исхожу из того, что, наверное, больше ничего написать невозможно, но, может быть, я напишу разве что вот это вот сочинение, а это все и обеспечивает необходимую для него технику.

— *Как Вы думаете, почему подобие для Вас важнее, чем контраст?*

— Мне трудно объяснить, но кажется, что это что-то вроде главной техники для композитора, направленной на пронизывание всего каким-то структурным единством. Веберн объяснил это как какое-то ощущение невозможности, необходимости, при которой все должно сойтись.

— *Есть ли в организации Ваших произведений определенные целенаправленные «крепления», «стержни»?*

— Есть. И разного порядка. Очевидные и традиционные — типа реприз и повторений, опоры на сонатную форму и прочее, что легко уловимо. Есть и другие, заимствованные из сериальной и додекафонной техник. В том числе, сериальное высчитывание формы, использование математических прогрессий и так далее.

— *А в ритме?*

— О ритме говорить трудно, потому что он обычно связан с определенными фактурами, где также может решаться по тому же сериальному расчету, например, и всегда связан с общим. Во всяком случае, какие-то апробированные приемы, безусловно, есть, к сожалению.

— Почему «к сожалению»?

— Потому, что в этом случае уже начинается маска, повторение уже известного.

— Музыкальное время и музыкальный звук. Распределение во времени звучащего материала. Понимаете ли Вы время и порядок как неразрывное целое?

— Я постоянно испытываю ощущение, что всякая техника беспрерывно находится на грани выявления той окончательной формулы, по которой потом уже можно будет рассчитывать гениальные произведения, но никогда эта грань не будет перейдена и никогда эта формула не будет найдена. Поэтому никаких решительных правил, касающихся чего-то бы ни было, в том числе и обращения со временем, а время — это форма, тоже нет. В качестве примера могу привести следующее: так, если я что-то пишу, строго говоря, по какому-то формальному расчету, а он включает в себя и время (рассчитывается время кульминаций, время смен состояний и многое другое), то потом я чувствую какую-то внутреннюю неудовлетворенность при некоторых прослушиваниях, хотя, казалось бы, план построения идеален. Скажем, в «Пианиссимо» та мертвая зона, о которой Вы мне говорили. Причем это вообще типично для сериальной музыки, где все идет хорошо до какого-то момента, а потом наступает какая-то неопределенность или вялость ткани. Очевидно, нужна здесь еще одна — дополнительная формула, — которая должна бы в этот момент вступить в строй.

— Не станет ли здесь спасением маленькая чисто человеческая ошибка, которая и нарушит излишнюю формальность расчета и связанную с ней «мертвую» идеальность структуры?

— У меня лично отношение к ошибкам такое, что ошибки есть единственная животворная почва для существования искусства. Я замечал, что, приступая к какому-то расчету по тому или иному эпизоду, после его записи обнаруживаешь какую-то ошибку, исправляешь ее и в соответствии с этим меняется и многое другое, а в результате все становится несколько хуже, хотя, казалось бы, ошибка исправлена — это так. Вообще, все, очевидно, существует благодаря ошибке. Если все ошибки сложить и вычесть одну за другой, устранить их, то останется только ноль. Искусство наверняка существует благодаря этому.

— Искусство контрапунктического развития. Как бы Вы оценили его место и роль в Вашем творчестве?

— Все случаи, когда я использовал полифонию, связаны с точной полифонической техникой и с неким конструированием, характерным для нее. Что-то из этой техники у меня было еще до обращения к додекафонии. Было время, когда я пытался спастись,

но не мог, от бесконечных фугато. Этот способ казался мне тогда обязательно необходимым видом развития материала. Потом вместе с серийной техникой стало больше канонов и каких-то точных приемов подвижного контрапункта, обращений и инверсий.

Для меня всегда есть одна собственная проблема. Она такая: я первоначально составляю какую-то определенную схему полифонического эпизода, а потом стараюсь разрушить эту схематичность, должен ее разрушить и должен этот эпизод наполнить живостью, естественностью, отклонениями от заданной точности. Это связано с тем, что соблюдение такой точности часто порождает интонационную вялость. Так я делаю всегда, за исключением тех случаев, когда количество голосов настолько велико, что мы уже не ощущаем их порознь, а слышим только как какую-то движущуюся гармонию. Например, кластеры, слагающиеся из 10–12 голосов, а то и из 20–30. Каждый из них движется по какому-то определенному «железному» закону, но в сумме они кажутся живой тканью, в которой схематичность оказывается глубоко замаскированной. Я ощущаю здесь схематичность как некий природный недостаток и в некоторых случаях борюсь с ней, а в некоторых стараюсь вывести из нее какой-то полезный результат для сочинения.

— А как складываются Ваши «отношения» с вариационным методом?

— Серийная музыка — это бесконечное варьирование. Варьирование по каким-то рациональным нормам нс серийной музыки — это опять же вариации. Прямое использование вариационной формы тоже было у меня: пассакалия в первой сонате (третья часть) или в симфонии — финал — цепь вариаций на Dies irae, даже два таких цикла вариаций на эту тему. Постоянно приходится обращаться к вариационности, но саму форму вариаций как таковых я не люблю. Я могу вспомнить только одно сочинение, написанное в вариационной форме, — это первый гимн.

— К чему Вы больше тяготеете — к асимметрии или регулярности?

— Меня всегда по естественной склонности тянет к симметрии и я, осознавая, что это далеко не всегда хорошо, постоянно пытаюсь эту симметрию разрушить с помощью другой контрсимметрии. В идеале я представляю себе это как асимметрию, достигнутую с помощью разных симметрий.

— Как бы Вы охарактеризовали содержание мелодики и традиционных элементов гармонии в своих сочинениях?

— Наибольшее стремление у меня к мелодике, которая

развивается каденционно, то есть: краткий мотив, еще один краткий мотив, более длинный, еще некоторое взаимодействие мотивов разной длительности и, наконец, более длинная цепь, сменяющаяся долгим развитием к кульминации. Вот это, наверное, и есть наиболее естественный, природой мне предназначенный ритм мотивного движения. Что касается интонационного его содержания, то здесь трудно что-то выделить сразу как наиболее характерное. Ведущей является интонация тритонсепта большого (здесь Вы верно отмечаете ее характерность для большинства моих произведений последних 15 лет). Характерна для меня также и интонация тон с полутоновым возвратом. В произведениях с разной техникой я каждый раз нахожу им какое-то место. Что касается употребления трезвучий, то здесь есть пристрастие к тому, что Мазель называет одновысотными однотерцовыми тональностями или к сопоставлению трезвучий (в симфонии и многих других сочинениях) типа: ля-мажорное трезвучие — до-минорный квартсекстаккорд. Этот аккорд появляется и в соотношении с ему подобными. Во всяком случае, какие-то определенные пристрастия у меня, конечно, есть.

— Какое мышление Вам ближе — контрастное или монистическое?

— Контрастно-диалогическое. Отдельные попытки монистического мышления греют меня как-то меньше. Опора на динамические состояния мне ближе, а музыка «ровного состояния» обычно не получается, обретая какую-то мертвость, статичность. Вот у Пярта — это все живое, лучшее.

— Ведущие, на Ваш взгляд, композиторы разных эпох. Кто из них наиболее любим Вами?

— Моцарт. Малер родственен мне наиболее из прошлых композиторов, хотя, может быть, его музыка и не самая совершенная. Что касается современности, то здесь мне никто не кажется столь широким и столь естественным, как Малер. Он естественен, как Природа. У всех же последующих композиторов есть какая-то искусственность, «закомплексованность». Наиболее интересными среди них мне представляются Штокхаузен (Булез не интересен), Лигети, Берио, Ноно, в меньшей степени Кейдж (он интересен по своим идеям), Айвз (правда, это уже не новая музыка), Кагель.

— Ваше понимание таких явлений, как модернизм, академизм, классицизм и романтизм применительно к своему творческому кредо?

— Вопрос очень сложен. О некоторых вещах я просто не думал. Например об академизме. О модернизме мне приходилось

размышлять. В каком смысле модернизм имеется в виду? В узком, как это было принято в 20-е годы, или в том, что теперь стало авангардизмом? У нас слово «модерн» имеет почти только негативное значение или во всяком случае скандалезное. В немецком языке это слово означает просто современный. Я не знаю, как к этому относиться. Все эти рабочие термины ничего не говорят ни о музыке, ни о композиторах, к которым они прилеплены, так как 20-е годы — это не модернизм, не конструктивизм, не линеаризм, а это Стравинский, Хиндемит, Шенберг, Берг, Барток, это Шостакович, Прокофьев. Конечно, есть за словом модернизм какое-то реальное содержание. Оно состоит в том, что в некий момент композиторы стали заботиться о новизне языка, чего они раньше не делали, хотя новизна эта все равно и так была. Я думаю, что, скажем, Вагнер не ставил перед собой чисто технологических задач в новизне языка, а просто он так слышал, и если для воплощения «Кольца» ему были нужны необыкновенные средства, то он искал их, не думая о том, новые они или нет. Последующие композиторы стали уже думать о том, чтобы используемые ими средства были бы новыми, непохожими. У авангардистов погоня за новым превратилась в бесконечную инфляцию средств. Конечно, во всем этом есть что-то ненормальное, и когда-нибудь оно все же пройдет, тем более, что новых качеств эта погоня уже не дает.

И тут мы подходим к академизму, потому что сейчас академичным стало то, что 15 лет назад было ультрановым. Вчера (6 августа 1976 года. — Д.Ш.) я слушал Булеза «Молоток без мастера» — абсолютно академическое, абсолютно безжизненное произведение, являющееся, на мой взгляд, в то же время вершиной технологической музыки, так как более сложной музыки по-моему никогда не было. Понятие академизма не всегда ведь связано со старым языком. Оно также связано и с какой-то подменой источника музыки, когда им становится не потребность что-либо высказать, а какая-то сектантская, самодовольная и пусть очень тонко рафинированная, но все же игра ничего не выражающих звуков. Когда я говорю о выражении звуками чего-либо, я, конечно, не имею в виду никакого словесно выразимого содержания — не только программы, но даже и ассоциативного содержания, а говорю о том, что в непрограммной музыке может быть и бездна содержания и его отсутствие. Это содержание чисто музыкальное, это субстанция, не соизмеримая ни с какими словами, не измеримая технологически, но существующая. Так вот, в тех произведениях, где ее нет, возникает музыка искусственная, синтетическая, и здесь мы имеем дело с академизмом. Подобная музыка, порожденная не необъяснимым

внутренним импульсом, а конструктивным расчетом, по-моему, не имеет права на существование. Конечно, конструктивный расчет не всегда плох, он может быть на службе у какого-то долгого, длительного эмоционального импульса, то есть быть прекрасным слугой композитора. Однако сам расчет не должен быть первоисточником музыки, по крайней мере во всех случаях. Тут, к сожалению, истина как бы ускользает и, разделяя те или иные явления подобного рода на хорошие или плохие, мы порой бываем не справедливы. Поэтому по-настоящему, конечно, определить понятие «модернизм» я не могу.

— А как Вы относитесь к тому, что определяется понятиями романтический пафос и чувствительность, романтическое многословие? Как бы Вы расценили высказывание такого рода: «Композитор современный без следов романтизма в сердце обязательно теряет нечто глубоко человеческое»? Это слова Хиндемита.

— Он прав. Вместе с тем — это тоже такая вещь, которая ускользает по мере того, как ее стремишься поймать. У меня лично такое впечатление, что это приближение к ней не во всем зависит от наших сознательных усилий и это может проявляться вне зависимости от конкретной техники. Можно очень точно конструировать и быть при этом романтиком.

К пафосности выражения я относился одно время отрицательно, но сейчас — нет, считая, что здесь не может быть критерия, по которому можно раз и навсегда осудить ее. Элементы пафоса я, к сожалению, наблюдаю во всех своих сочинениях, даже серийных и прочих. Мне кажется, что в додекафонной и серийной техниках есть некий вынужденный романтизм, некий вынужденный пафос, возникающий у всех авторов даже вопреки их желанию. Неизбежные для этих техник «вздергивания» вверх, эта «осцилограмма» взлетов и падений, рваность общего рисунка являются принудительным романтизмом, иногда и пафосом, которые даются в нагрузку к этим техникам. У меня подобный пафос — в симфонии, реквиеме и другом — является, очевидно, неизбежным следствием драматизма, всяких трагических концепций, если я к ним стремлюсь. Этого не надо, наверное, бояться, но и не надо искусственно в себе вызывать.

— Ну, а что касается чувствительности?

— Я к ней склонен в восприятии и возможно, что склонен выражать ее на разных уровнях и в музыке. Сентиментально примитивный уровень, типичный для прикладной музыки, наверное, проявляется также, но в очень легких формах.

К романтическому многословию я не могу сказать, что

отношусь определенно отрицательно, ведь романтическое многословие — это и «Лирическая сюита» Берга, и «Просветленная ночь» Шенберга, и Вагнер — это тоже романтическое многословие, но оно естественное, живое и прекрасное. Себя оценивать в этом смысле трудно, хотя я думаю, что все-таки мне не удалось, к сожалению, написать столь щедрых произведений, где бы это проявилось так же естественно, как и у них.

— Придерживаетесь ли Вы сознательно какой-нибудь из философских концепций в Ваших творческих поисках?

— Мне очень трудно ответить на этот вопрос, поскольку ни о какой системе подобного рода для себя я не думал. Те представления, которые у меня есть и которые можно трактовать расширительно — не как музыкально-технологические, — они вырабатываются попутно, по ходу размышлений или рассуждений над теми или иными музыкальными проблемами или под влиянием того, что я прочитал, но я не могу себя причислить ни к каким определенным философским школам, направлениям.

— А как складываются Ваши отношения с прочитанными философскими работами древнеиндийских школ?

— Я не могу сказать, что те философские или религиозно-философские концепции, которые мне знакомы по прочитанным книгам, удовлетворяли бы меня на сто процентов. Мне кажется, что любая из них, стремясь к законченности и ясности, теряет в истине, становится догматической.

— Можно ли рассматривать искусство как форму моральной педагогики?

— На мой взгляд, это может быть лишь побочной функцией искусства, а никак не основной. Искусство само по себе не объяснимо и не имеет цели. Как только искусство приспосабливается к какой-то цели, оно гибнет.

— Вы говорите, что искусство не объяснимо. Означает ли это, что оно тогда и не познаваемо человеческой мыслью и представляет собой мастерство, которое в конечном моменте не подвержено контролю разума?

— Разуму подвержена лишь материальная часть искусства, которая не является главной и не является истинной ценностью искусства. Конечно, прекрасные произведения Баха они и материально прекрасны, если их анализировать, но они не потому прекрасны, что так стройны, а они стройны, потому что так прекрасны.

— То есть для Вас здесь идеальное на первом месте?

— Безусловно.

— Вы знакомы с высказываниями Курта о надличностной

природе искусства?

— Нет, но, конечно, мне известно, что подобные идеи распространены на разных уровнях сознания. Скажем, представление об идеальном мире, как о чем-то едином, как о море, из которого какие-то капли, струйки приходят к нам — оно общее.

— Считаете ли Вы, что приход к нам этих капель и струек ведет нас к более глубокому познанию идеального, приближает к нему?

— Нет. В прогресс в этом отношении я не верю. Допустим, я читаю какую-то книгу, написанную две тысячи лет назад, полторы тысячи — я не найду там признаков меньшего духовного развития.

— Вы считаете, что этические и эстетические идеалы сами по себе неизменны в веках?

— Нет, и этого я не считаю. Я думаю, что те изменения, которые там происходят, просто не сводимы к прогрессу, к движению вперед, вверх, не выразимы такими простыми геометрическими фигурами, как линия, ступень, треугольник даже, но они, безусловно, происходят и имеют более сложную форму.

— У Хиндемита сказано, что категории Прекрасного… вечны, меняется лишь их материальное воплощение.

— Я с этим, безусловно, согласен.

— Не могли бы Вы охарактеризовать те эстетические принципы, которыми руководствуетесь в своем творчестве?

— У меня нет сознательной эстетической программы. Я боюсь, что всякие попытки определить свою эстетическую программу, осознать ее, систематизировать, могут принести вред человеку.

— Вы воспринимаете мир тем зрением, которое свойственно далеко не всем людям. Воплощая воспринятое в своих произведениях, Вы даете им возможность увидеть этот мир совсем в иных ракурсах и многим из них…

— Тут всегда встает такой вопрос: действительно ли художник из-за странной неординарности своей натуры слышит то, что суждено услышать не всем или же то, что он сделал, повлияло на остальных и потому пришло к нему. Скажем, было бы обязательно предназначено слушателям XX века привыкнуть к его диссонантному миру, и Шенберг это предчувствовал заранее — до того, как возникла вся эта жуткая фонограмма действительности или же то, что Шенберг ее заранее нам дал, приготовило людей к ней, и они ее приняли, а так — без него, может быть, и не приняли. Все это навсегда остается вопросом, на

который никогда ответа не будет. Но вместе с тем у меня действительно есть такое ощущение, что потому-то и бессмысленны всякие сознательные усилия на определение своего эстетического кредо, творческого облика и общих устремлений, что все, что в одно время нам кажется эстетически прекрасным, целесообразным и чего нет у других людей, народов — «уродов», «калек» оказывается завтра неким тормозом и как раз именно эти «уроды», «калеки», которые были лишены подобных тормозов в силу своей «уродливости», наоборот оказываются людьми и народами, сумевшими уйти далеко вперед. Может быть, подобное отличие художника от окружающих было бы и полезным, может быть, но вместе с тем, ставить его на место какого-то пророка, наверное, было бы неправильно.

— А как бы Вы отнеслись к такому выражению эстетических взглядов: творчество — это процесс самовыражения, и композитор — пророк, открывающий ту более высокую форму жизни, к которой идет человечество?

— Тут есть принципиальная разница. Я не уверен, что пророк самовыражается, и не уверен, что пророчество связано с полным раскрытием, как это иногда происходит в творческом процессе. С другой стороны, вряд ли при всем этом человечество действительно идет к новым формам жизни.

— Можно ли считать заповеди Иисуса его самовыражением?

— Это так, и вместе с тем, тут было какое-то подчинение идее.

— Но идеи, известной ему, а не окружающим.

— Правильно. Но по-моему, у художника это происходит на уровне не осознания, а как бы на уровне бессознательного выражения, в то время как у пророка, напротив, на осознательном.

Вообще же, я считаю, что сами эти рассуждения, имеющиеся в разной литературе, для искусства оказываются методологически вредными, поскольку когда они принимают очень большие амбиции, как только они начинают учительствовать, то искусство пустеет. Когда Штокхаузен вообразил себя жрецом, он сразу многое потерял. До того момента, пока он был простым грешным, хотя и сложным человеком, он писал очень хорошую музыку, но как только он осознал свою «исключительность», то стал писать, как мне кажется, менее интересно.

— Как бы Вы отнеслись к такому определению творческого кредо композитора-полистилиста, а именно: художник, по очереди примеряющий чужие маски и доказывающий, что может сымитировать любой стиль, усвоить любое влияние, рождает свою маску и манеру выражения?

— Что меня здесь не устроило бы: у меня никогда не возникает актерская способность к перевоплощению, то есть я никогда не исхожу из ощущения маски, костюма, но у меня возникает ощущение вживания в эту среду и ее ощущение как своей; причем это ощущение в последние годы у меня усилилось и связано вообще с моим интересом к наивным попыткам людей не реальным, а каким-то духовным, психологическим образом преодолеть рамки времени, отправиться в прошлое или что-то в этом роде. Но я бы не хотел выглядеть как актер, меняющий платья и маски, пусть даже и остающийся при этом самим собой, потому что сам принцип обращения каждый раз к новому, новой технике или новым элементам стиля для меня несколько иной — я как будто начинаю мыслить этими категориями: не подражать этим интонациям, не маски надевать, а как бы войти в эти оболочки, среды, которые они окружают, стать ими, влезть в эти «шкуры». Если вопрос касается прошлых эпох, то здесь можно, конечно, видеть и представлять себе такие маски, но когда это касается еще живого, развивающегося языка современности, современной технологии, то я не хотел бы считать никоим образом, что в «Пианиссимо» я, допустим, надел маску Лигети, а в симфонии маску Берио. В то же время в «Сюите в старинном стиле» — да, я, положим, влезаю в маску Баха, то же в произведении на музыку Моцарта. Что касается языка современной музыки, то он представляет собой пока некое общедоступное достояние, где каждый ищет и может найти. Особенно заметна вся эта общность языка в сериальный период, где вся музыка казалась написанной одним человеком, а отличия представлялись чисто технологическими. Конечно, очень трудно установить стилистические отличия в коллажной технике — это ведь тоже общая техника и индивидуальное тут лежит в обращении с чужим.

— В условиях такого коллажного письма возникает ли у Вас сознательное желание вызвать у слушателя те или иные ощущения, представления, связанные с многомерностью музыкального времени и пространства, с его практически неограниченной ассоциативностью в полистилистических сочинениях?

— Да. Иногда возникает. Например, в симфонии мне не удалось реализовать одно представление, которое было во мне при сочинении этого произведения. Оно состояло в том, что происходит какое-то мгновенное изменение с современной фактуры на музыку из XVIII века с последующим столь же резким возвращением в современность. Где-то на грани похожего есть и другие эпизоды, но такого буквального воплощения

многомерности, пожалуй, нет, тем более, что это и форме там не нужно. Но сознательное намерение такое было.

— Это намерение было целью или необходимостью?

— Трудно определить цель. Конечно, всякая музыка сочиняется также и с целью воздействовать на слушателя, но одновременно она есть риск, темный лес, куда вы углубляетесь, сочиняя ее, и вот зайти в этот темный лес интересно, поскольку многое можно найти здесь. Эта идея игры со временем, поиграть временем, появилась у меня, так сказать, сознательно, еще до того, как я начал сочинять симфонию, примерно в 1967–1968 годах. Думать об этом я начал потому, что был не доволен своими сериальными опытами и не был доволен стилистическим усыханием музыки, которое вообще типично для этой техники. Я стал искать не более узкое — не сериальное, не тональное, — а значительно шире, чем эти две сферы. Мне показалось, что обнаженное сопоставление стилей, о котором я, конечно, знал (существовали коллажи, существовали целые произведения, написанные в этой технике), дает эту возможность. Я начал думать о том, что, в сущности говоря, все развитие музыки представляет собой непрерывное расширение музыкального пространства — появляются все новые и новые плоскости мышления, появляются факторы, которые вначале имеют чисто духовный характер — их вроде бы не осознаешь и не анализируешь, но потом они становятся осознанными, становятся элементами техники. Скажем, форма, которой наверняка не занимались в XVIII веке, занимаясь контрапунктом, затем становится дисциплиной. Может, нечто подобное происходит и со стилем, может быть, и стиль представляет собой незамкнутое пространство, неодномерную плоскость и, следовательно, тоже может быть нарушен в этом плане. Я представляю себе, что когда появился образный контраст, где-нибудь на подходе к сонатной форме, то и это было каким-то грубым насилием над привычкой к однотемной музыке, и нечто подобное, очевидно, ощущается сейчас при столкновении элементов разных стилей.

Так что у меня было такое сознательное стремление, но не только для того, чтобы поразить слушателя, а чтобы и как-то выразить свое отношение к миру. Мы же сейчас распластаны и по горизонтали, и по вертикали, по времени, по пространству значительно в большей степени, чем когда бы то ни было, и мы не можем, если будем честны, не можем быть стилистически чистыми. Но вероятно, когда-нибудь возможность такой чистоты придет, когда мы все это хорошо охватим и пропутешествуем по всем этим стилям. Однако и там, очевидно, возникнут какие-то новые факторы, которые помешают быть нам стилистически

чистыми, если это вообще возможно.

— *Альфред Гарриевич, думаете ли Вы о судьбе своей музыки?*

— Я не думаю о судьбе своей музыки, о том, что с ней будет. Мне всегда, независимо от этого, будет интересно писать что-то новое.

— *Но разве Вас не интересует отношение слушателя к ней?*

— Интересует, конечно, интересует, и мне хочется, чтобы ее слушали, относились к ней хорошо. Но вместе с тем, мне не хотелось бы навязывать ее кому-нибудь, и поэтому пропагандировать ее я не в состоянии. И только в том случае, если к ней есть интерес, я с радостью стараюсь сделать что-то в этом направлении.

Приложения

Указатель произведений А.Шнитке [8]

1957 КОНЦЕРТ № 1 для скрипки с оркестром в четырех частях

1958 «НАГАСАКИ», оратория для меццо-сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Текст Анатолия Софронова, Георгия Фере, Енеда Эйсаку и Симэдзику Тосон

1959 ПЕСНИ ВОЙНЫ И МИРА, кантата для сопрано, смешанного хора и симфонического оркестра. Слова Анатолия Леонтьева и Андрея Покровского

1960 ДЕТСКАЯ СЮИТА, оркестровое сочинение в шести частях (1 редакция)

1960 КОНЦЕРТ для фортепиано с оркестром

1961 «ПОЭМА О КОСМОСЕ» для оркестра

1962 «СЧАСТЛИВЧИК» («Одиннадцатая заповедь»), опера в двух актах. Либретто Марины Чуровой, Георгия Ансимова и Альфреда Шнитке

1963 ПРЕЛЮДИЯ И ФУГА для фортепиано

1963 СОНАТА № 1 для скрипки и фортепиано

1964 МУЗЫКА для камерного оркестра

1964 МУЗЫКА для фортепиано и камерного оркестра

1965 «ТРИ СТИХОТВОРЕНИЯ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ» для меццо-сопрано и фортепиано

1965 ИМПРОВИЗАЦИЯ И ФУГА для фортепиано

1966 ВАРИАЦИИ НА ОДИН АККОРД, пьеса для фортепиано

1966 КОНЦЕРТ № 2 для скрипки и камерного оркестра (одночастный)

1966 СТРУННЫЙ КВАРТЕТ № 1

1967 ДИАЛОГ для виолончели и 7 инструменталистов

1968 СЕРЕНАДА для скрипки, кларнета, контрабаса, фортепиано и ударных (2 тарелки, 2 там-тама, малый и большой барабаны, колокола)

1968 СОНАТА № 2 для скрипки и фортепиано, «Quasi una sonata»(одночастная)

1968 «PIANISSIMO…» для симфонического оркестра

1969 «ЭЛЕКТРОННЫЙ ПОТОК»

1971 «ЛАБИРИНТЫ», балет в пяти эпизодах. Либретто Владимира Васильева

1971 ДВОЙНОЙ КОНЦЕРТ для гобоя, арфы и струнного оркестра (одночастный)

1971 КАНОН ПАМЯТИ И. Ф. СТРАВИНСКОГО для струнного квартета

1971 СЮИТА В СТАРИННОМ СТИЛЕ для скрипки и

фортепиано

1972 ГОЛОСА ПРИРОДЫ для 10 женских голосов и вибрафона (без слов)

1972 СИМФОНИЯ в четырех частях (СИМФОНИЯ № 1)

1974 «ЖЕЛТЫЙ ЗВУК», сценическая композиция для пантомимы, инструментального ансамбля, сопрано соло и смешанного хора. Либретто Василия Кандинского

1975 ГИМНЫ (I, II, III), камерно-инструментальные сочинения

1975 ПРЕЛЮДИЯ ПАМЯТИ Д. ШОСТАКОВИЧА для двух скрипок или одной скрипки и магнитофонной ленты

1975 КАДЕНЦИЯ к скрипичному концерту Л. Бетховена

1975 «РЕКВИЕМ» из музыки к драме Шиллера «Дон Карлос» для солистов, смешанного хора и инструментального ансамбля

1976 ФОРТЕПИАННЫЙ КВИНТЕТ

1976 «Moz-Art» для двух скрипок (по эскизам из музыки к «Пантомиме» Моцарта к. 416 d, 1783)

1977 CONCERTO GROSSO № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных в шести частях

notes

Примечания

1

Отец композитора — Гарри Викторович Шнитке

2

Второе название этой оперы «Одиннадцатая заповедь». — Д.Ш.

3

На фестивале советской музыки «Московская осень» (80 г.) эти эпизоды имели следующие заголовки: «Встреча», «Отчуждение», «Автоматика буден», «Ужасы», «Паутина». — Д.Ш.

4

Первая часть — Moderato. — Д.Ш.

5

Состав традиционный: две скрипки, альт, виолончель, фортепиано. — Д.Ш.

6

Мария Иосифовна Фогель.

Спектакль был поставлен и Москве. — Д.Ш.

8

Названия произведений А. Шнитке, упоминаемых в книге, снабжены ссылками на номера страниц. Расположение этих названий соответствует порядку в их завершении композитором.